

LOUIS HÉBERT

Professeur
Université du Québec à Rimouski (Canada)
Courriel : louis_hebert@uqar.qc.ca

MÉTHODOLOGIE DE L'ANALYSE LITTÉRAIRE

Avertissement : Ce document constitue un *work in progress*. Il n'atteindra sa version « définitive » que lors d'une éventuelle parution en livre dans quelques années. Nous l'offrons cependant dès maintenant dans Internet, avec l'espoir qu'il soit déjà utile et celui de recevoir des commentaires nous permettant de le rendre encore plus utile. Comme nous mettrons à jour ce document plusieurs fois par année, nous invitons le lecteur à s'assurer qu'il possède la version la plus récente (nous indiquons le numéro de la version et la date de mise à jour); pour ce faire, il s'agit d'aller chercher le document à l'adresse : <http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyse-litteraire.pdf>

Ce texte peut être reproduit à des fins non commerciales, en autant que la référence complète est donnée : - Louis Hébert (année de la version), *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro x, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyse-litteraire.pdf>.

Numéro de la version : 4.8
Date de la version : 03/09/2012
Contact : louis_hebert@uqar.qc.ca

© 03/09/2012 Louis Hébert

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Avertissement quant aux droits d'auteur

Sauf indication contraire avec référence, les textes de ce document sont la propriété intellectuelle du professeur. Pour faire des citations littérales ou des citations d'idées de ce document, longues ou courtes, vous devez, comme pour n'importe quel texte, donner la référence complète. Le message s'adresse en particulier aux professeurs et futurs professeurs, qui pourraient être intéressés à exploiter ce document dans leur travail.

Ce texte peut être reproduit à des fins non commerciales, en autant que la référence complète soit donnée (voir la page de titre).

Les textes sélectionnés ici ne représentent qu'une partie des documents pédagogiques qu'a produits le professeur. Par ailleurs certains documents sont présentés ici en version écourtée. Vous voulez approfondir une question? Demandez au professeur, peut-être a-t-il le document qu'il vous faut...

Table des matières

On accède directement à une entrée de la table des matières en appuyant sur la touche « Contrôle » (Ctrl) sur son clavier et en cliquant sur le titre de l'entrée ci-dessous.

Avertissement quant aux droits d'auteur	2
Table des matières	3
Introduction	7
Type de travaux en études littéraires	8
1. Analyse : définitions et considérations préliminaires	8
1.1 Définition de l'analyse	8
1.2 Opérations de l'analyse	8
1.3 Analyses avec et sans hypothèse	8
1.4 Typologie des propriétés dégagées par l'analyse	9
2. Objets possibles pour une analyse	11
2.1 Analyse d'un élément théorique	11
2.2. Analyse d'un texte ou d'un corpus	19
Relations entre théorie et objet d'application	21
Approche, aspect, configuration et proposition	23
Présentation générale	23
Approfondissement	23
Combinaisons aspect-approche	23
Portée des aspects	24
Recoupements entre aspects et approches	24
Valorisation des aspects	24
Typologies des approches	25
Typologie des corpus	25
Aspects du texte littéraire	27
Contexte	27
Croyance, valeur, idéologie	28
Disposition	29
Espace	29
Fond, forme	29
Genèse, variante, mise en livre	29
Genre	30
Histoire, récit, narration	31
Langue	31
Mode mimétique	31
Noyau génératif	32
Onomastique	33
Personnage, actant, acteur, agoniste	33
Psychologie	34
Réception, production, immanence	34
Recueil	35
Relation, opération, structure	35
Rythme	36
Signe, signifiant, signifié	36
Société	37
Style	37
Temps	38
Thème, thématique, structure thématique	38
Topos	38
Transtextualité	39
Versification	39
Vision du monde, vision de quelque chose	40
Approches du texte littéraire	42
Déconstruction	42

Dialogisme	42
Féminisme.....	42
Formalisme russe.....	43
Génétique textuelle ou critique génétique	43
Genres littéraires.....	43
Géocritique.....	43
Herméneutique.....	44
Histoire des idées.....	44
Histoire des mentalités.....	44
Histoire littéraire	45
Intermedialité.....	46
Intertextualité.....	46
Linguistique	46
Littérature comparée	46
Littérature et autres arts	46
Marxisme.....	47
Matérialisme culturel (<i>New Historicism</i>).....	47
Mythocritique.....	48
Narratologie.....	48
<i>New Criticism</i>	49
Onomastique.....	49
Philosophie.....	50
Poétique	50
Pragmatique.....	50
Psychologie, psychanalyse et psychocritique.....	50
Rhétorique.....	51
Rythme.....	51
Sémantique	51
Sémiotique	51
Sociologie de la littérature.....	51
Statistique textuelle et LATAO	52
Structuralisme	52
Stylistique	53
Thématique et symbolisme	53
Théories de la lecture.....	53
Théories de la réception	53
Versification.....	53
Une typologie des situations d'analyse littéraire	55
Structure de l'analyse	59
1. Résumé.....	59
2. Théorie	59
2.1 L'introduction et la conclusion	59
2.2 Le développement.....	62
3. Modèle d'analyse. Un exemple : analyse de «Cage d'oiseau» de Saint-Denys Garneau	67
L'analyse comparative	70
Définition de la comparaison.....	70
Sortes de comparaison	71
Tableaux comparatifs.....	72
Exemple d'analyse comparative.....	73
Le classement.....	76
Définition.....	76
Conseils pour les classements dans un genre et les autres formes de classements.....	76
Le compte rendu.....	79
Présentation générale	79
Quelques types de commentaires possibles	79
Sources des commentaires	80
Directives et conseils	80
Citations et références de l'ouvrage	81
Exemples de compte rendu	83

L'analyse thématique	90
Définition	90
Analyse des oppositions	90
Questions analytiques	91
Exemple d'application	92
Autres manières d'enrichir l'analyse thématique	92
Exercice sur l'analyse thématique	93
Réponses à l'exercice d'analyse thématique	96
L'analyse des topoï	97
Représentation des topoï	98
Généralisation/particularisation	99
Représentation par graphe	99
L'analyse de l'action : le modèle actantiel	102
L'analyse du vrai et du faux : le carré véridictoire	106
L'analyse du positif et du négatif : l'analyse thymique	112
L'analyse du rythme	117
L'analyse des sèmes et isotopies	124
L'analyse des éléments polysémiotiques	131
Productions polysémiotiques	131
Inventaire des sémiotiques coprésentes	131
Sémiotiques obligatoires et facultatives	132
Caractérisations des sémiotiques	132
Types de présence d'une sémiotique	133
Présence et silence sémiotiques	133
Degré zéro d'une sémiotique	134
Relations entre sémiotiques coprésentes	135
Relations comparatives	135
Relations temporelles	136
Relations présenciellelles	138
Effet de la coprésence des sémiotiques	139
Relation d'ancrage	139
Autres relations informatives	139
Présence graduelle des sémiotiques	140
Pondération et intensité des mélanges de sémiotiques	141
L'analyse des éléments sociologiques (à venir)	143
L'analyse des éléments psychanalytiques (à venir)	143
L'analyse du recueil (à venir)	143
L'analyse des noms propres (onomastique) (à venir)	143
L'analyse des réécritures : les opérations de transformation (à venir)	143
L'analyse des personnages (à venir)	143
Ouvrages cités	144
Théorie littéraire et autre	144
Méthodologie	145
Annexe : Les références par l'exemple	146
1. Deux systèmes	146
2. Le système avec abréviations latines	146
3. Le système auteur-date	148
4. Règles spécifiques d'écriture des références	150
5. Erreurs fréquentes	152
6. L'écriture des titres	153
PARTIES EN COURS D'ÉLABORATION	154
Les approches littéraires selon différents auteurs	155
Le corpus	157
Le paragraphe	161
Formes du paragraphe	161
Structure du paragraphe	161
Les qualités du paragraphe	163
L'explication de texte	165
Le texte d'opinion et la dissertation littéraire	166

Analyse et dissertation	166
Dissertations littéraire et non littéraire	166
Dissertation explicative et dissertation critique	166
Types de consignes de dissertations	167
Prise de position et opinion	168
Étapes de la rédaction d'une dissertation	169
Plans de textes.....	172
Typologie générale des plans	172
L'argumentation pour le texte d'opinion	174
Énoncé, sujet, prédicat et valeur de vérité	174
Les qualités de l'argumentation.....	176
Quelques types d'éléments argumentatifs	176
Citations	179
Éléments constitutifs de la citation	179
Types de citations	179
Quand faut-il donner une référence ?	179
Types de découpage des citations littérales	179
Citation et crochets.....	180
Citation et appel de note	180
Syntaxe de la citation littéraire.....	180
Contextualisation de la citation.....	181
Citation d'un texte théâtral.....	181
Erreurs à éviter	182
Parties de la citation	182
Citations et leurs références	185
Exercices	185
Réponses	187

Introduction

Le livre Internet que nous proposons nous apparaît utile et original. Utile : si les textes de critique de corpus, de théorie littéraire abondent, nous manquons sans doute d'ouvrages universitaires de méthodologie en analyse littéraire. Original : il occupe un créneau, à notre connaissance, vide. En effet, il n'existe aucun livre qui à la fois présente: (1) la manière de produire une analyse, des principes jusqu'aux aspects formels (définitions de l'analyse, sortes d'analyses, parties du texte, argumentation, citations, références, etc.); (2) la plupart des aspects qui peuvent être analysés (nous en distinguons jusqu'à maintenant une trentaine : thèmes, actions, personnages, rythme, etc.); (3) la plupart des approches qui peuvent être utilisées pour analyser ces aspects (nous en distinguons jusqu'à maintenant une quarantaine : histoire littéraire, thématique, psychanalyse, sémiotique, etc.). Malgré leurs indéniables qualités, les autres livres comparables couvrent seulement l'une ou l'autre de ces trois dimensions. Par exemple, *Méthodologie littéraire* (Labre et Soler, 1995) approfondit une partie des principes de l'analyse (les types d'analyses); *Poétique des textes* (Milly, 2001) s'intéresse principalement aux aspects du texte; pendant que *Introduction aux études littéraires* (Delcroix et Hallyn, 1987) aborde essentiellement la question des approches.

Ce document constitue un *work in progress*. Il n'atteindra sa version « définitive » que lors d'une éventuelle parution en livre papier dans quelques années. Nous l'offrons cependant dès maintenant dans Internet, avec l'espoir qu'il soit déjà utile et celui de recevoir des commentaires nous permettant de le rendre encore plus utile. Comme nous mettrons à jour ce document plusieurs fois par année, nous invitons le lecteur à s'assurer qu'il possède la version la plus récente (nous indiquons le numéro de la version et la date de mise à jour); pour ce faire, il s'agit d'aller chercher le document à l'adresse : <http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyse-litteraire.pdf>

Type de travaux en études littéraires

1. Analyse : définitions et considérations préliminaires

1.1 Définition de l'analyse

Analyser un objet quelconque (par exemple, un texte, un genre textuel, une image), c'est le caractériser, c'est-à-dire stipuler une ou des propriétés (ou caractéristiques). En termes logiques, l'objet est alors un *sujet* et la caractéristique, un *prédicat* que l'on affecte au sujet. Dans « l'eau bout à 100 degrés Celsius », le sujet est l'eau et le prédicat est le fait d'affirmer qu'elle bout à cent degrés Celsius.

Au sens large, une analyse est un genre textuel qui met intensément en œuvre les opérations analytiques (voir ci-dessous). Elle englobe alors des genres textuels comme la dissertation, l'explication de texte, le mémoire de maîtrise, la thèse de doctorat, le compte rendu et les autres formes analytiques qu'on peut appeler « analyses ». La dissertation, l'explication de texte, le mémoire et la thèse sont des genres textuels scolaires. Bien que le compte rendu et les analyses (au sens restreint) ne soient pas des genres uniquement scolaires, ils peuvent évidemment être produits dans un contexte scolaire. Nous verrons successivement ces différents genres textuels¹.

1.2 Opérations de l'analyse

Les quatre grandes opérations analytiques (et leurs relations corrélatives), qui permettent donc de stipuler les propriétés d'un objet, sont les suivantes :

1. Comparer (relations comparatives) : établir entre deux objets une ou plusieurs relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, similarité métaphorique, etc.). Deux grandes opérations analytiques modifient les relations comparatives : la dissimilation, qui augmente les différences entre objets et l'assimilation, qui les diminue.
2. Décomposer (relations méréologiques) : dégager les parties d'un tout. Ces parties sont soit des parties réelles (par exemple, couteau = manche + lame + rivets) soit des parties « mentales » (par exemple, couteau = ustensile + pour couper + en métal + dangereux, etc.).
3. Classer (relations ensemblistes) : rapporter un élément donné (par exemple, une bille noire) à une classe donnée (l'ensemble des billes noires).
4. Typiciser ou catégoriser (relations typicistes) : rapporter une occurrence donnée (cet animal) à un type donné (c'est un chien), c'est-à-dire à un modèle dont l'occurrence constitue une manifestation plus ou moins intégrale.

Les trois dernières relations sont similaires en ce qu'elles mettent en présence des formes globales (tout, classe, type) et des formes locales (partie, élément, occurrence). De plus, le classement et la typicisation présupposent une comparaison. En effet, pour déterminer si un élément potentiel fait partie de telle classe, on compare les propriétés (ou traits) de la définition de la classe (par exemple, être un vertébré) et celles de l'élément potentiel (cet animal est bien vertébré); pour déterminer si un élément relève de tel type, on compare les propriétés du type (par exemple, un texte romantique est écrit au « je », exprime une émotion et de forte intensité, etc.) et celles de son occurrence potentielle (ce texte possède les propriétés du texte romantique, il est donc un texte romantique).

1.3 Analyses avec et sans hypothèse

¹ On peut ajouter à ces genres textuels le résumé, qui est également une forme d'analyse puisqu'il fait ressortir les propriétés de ce qu'il résume. Le résumé est également un constituant des textes analytiques; par exemple on pourra résumer l'intrigue d'une œuvre avant de l'analyser. Par ailleurs, le chercheur en littérature est amené à pratiquer d'autres genres textuels encore : le rapport de recherche, la demande de subvention, la proposition de communication ou d'article, le texte d'orientation d'un colloque, etc.

Il existe deux attitudes face aux propriétés : (1) soit on les pose en hypothèse (ou elles ont été posées à ce titre par quelqu'un d'autre) et l'on vérifie par l'analyse si l'hypothèse est fondée ; (2) soit on ne les pose pas en hypothèse mais simplement les dégage par l'analyse.

L'hypothèse est une proposition qui pose une ou des propriétés comme possiblement présentes (par exemple, « l'eau bout à 90 degrés »; « Pluton n'est pas une planète »), proposition que l'on cherche, par l'analyse, à valider ou à invalider. Il est à noter qu'il arrive parfois, au terme d'une analyse, que l'on ne puisse ni valider ni invalider une hypothèse ; elle est dite alors *indécidable*. L'hypothèse est la nôtre ou celle formulée par quelqu'un d'autre, qu'elle soit généralement tenue pour vraie ou encore pour erronée ou ait été posée sans avoir été jusqu'à maintenant véritablement validée ou invalidée.

Si, au terme de l'analyse, l'hypothèse est validée, cela signifie que la propriété est effectivement présente. Si l'hypothèse est invalidée, cela signifie : soit que ces propriétés sont absentes sans que l'on puisse stipuler les propriétés qui les remplaceraient ; soit qu'elles sont remplacées par de nouvelles propriétés. Par exemple, si une expérience scientifique ne peut que prouver que l'eau ne bout pas à 90 degrés sans pouvoir démontrer à quel degré exactement elle bout, elle correspond au premier cas que nous venons de prévoir. Si l'expérience scientifique prouve à la fois que l'eau ne bout pas à 90 mais bien à 100 degrés, elle correspond au second cas que nous venons de prévoir. Comme pour toute stipulation de propriété, la perspective d'analyse peut-être catégorielle – la propriété est présente ou pas sans gradation possible – ou graduelle – la propriété peut-être plus ou moins présente.

Des analyses sont centrées sur la validation, la réfutation ou la sélection d'une hypothèse globale (par exemple : *Je vais montrer que la folie d'Hamlet est réelle* ou *La folie d'Hamlet est-elle réelle? Je tenterai de répondre à cette question*).

D'autres analyses n'ont pas un objectif fondé sur une hypothèse principale mais un objectif de description, d'analyse d'un phénomène donné (la folie dans *Hamlet*, les oppositions dans *Les fleurs du mal*, par exemple).

Quelles soient avec ou sans hypothèse globale, les analyses contiennent toujours plusieurs hypothèses locales afférentes. Par exemple, pour une analyse dont l'objectif de description porte sur les oppositions chez Baudelaire, des hypothèses locales comme celles-ci peuvent être formulées : si les oppositions sont si fréquentes dans *Les fleurs du mal*, c'est en raison de l'idéologie dichotomique de Baudelaire; si la figure d'opposition privilégiée est l'oxymore plutôt que l'antithèse, c'est que l'oxymore produit une opposition plus violente parce que plus rapprochée.

Pour être pleinement satisfaisante, une analyse avec hypothèse globale doit proposer une hypothèse qui valide, précise ou réfute le savoir actuel. Une hypothèse validante doit valider un savoir tenu pour vrai mais qui n'avait été jusqu'alors démontré; il faut ainsi éviter de prouver des évidences (le soleil se lève à l'est) ou des connaissances non évidentes mais acquises (la Terre est ronde). Une hypothèse doit être plausible, vérifiable, précise et, en général, inédite (pour l'objet analysé à tout le moins). Une hypothèse, comme toute proposition (au sens logique du terme), se décompose en un sujet (ce dont on parle), un prédicat (ce qu'on en dit) et une valeur de vérité (vrai, faux, indécidable). Par exemple, soit l'hypothèse : la cigarette cause le cancer de l'orteil. La cigarette est le sujet; le fait de causer le cancer de l'orteil est le prédicat et la valeur de vérité est vrai (mais puisqu'il s'agit d'une hypothèse, le caractère vrai de la proposition reste à valider).

Il faut savoir produire les deux types d'analyse, qui possèdent chacun avantages et désavantages. Comme d'autres professeurs demandent des travaux avec hypothèse globale, le professeur, par complémentarité, insiste sur le fait qu'il existe également des travaux sans hypothèses globales mais avec des objectifs précis de description.

1.4 Typologie des propriétés dégagées par l'analyse

Les propriétés dégagées par l'analyse peuvent être de différents ordres. Distinguons, entre autres, les propriétés de globalité/localité et les autres propriétés relationnelles.

1.5.1 Propriétés de globalité/localité

Une analyse de globalité/localité vise à vérifier si une ou des relations de type tout/partie (relations méréologiques), classe/élément (relations ensemblistes) ou type (modèle) / occurrence (manifestation du modèle)

(relations typicistes) s'établissent entre l'objet et un autre ou plusieurs autres et à stipuler les causes (le pourquoi), modalités (le comment) et effets de la présence de ces relations.

Une analyse des relations méréologiques vise soit à décomposer l'objet en parties, soit à décomposer une partie en ses parties. Dans le premier cas, on pourra, par exemple, décomposer un sonnet en quatre strophes ou une histoire en différents événements. Dans le second cas, on pourra, par exemple, on décomposer les personnages en différentes parties : aspect physique, aspect psychique, aspect social, etc. Comme nous l'avons vu, la décomposition peut être matérielle (un couteau se décompose en lame et manche) ou conceptuelle (un couteau possède les traits suivants : ustensile, pour couper, etc.).

Une analyse classificatoire (ou une analyse typiciste) vise soit à classer l'objet dans une classe d'objets (ou à rapporter un objet à un type d'objets), soit à classer un ou des éléments de l'objet (et non plus l'objet entier) dans une classe d'objets (ou à les rapporter à un type d'objets). Dans le premier cas, par exemple, on vérifiera si tel poème est bel et bien un sonnet (classe ou type d'objets). Dans le second cas, par exemple, on vérifiera à quel type d'amour correspond l'amour entre Hamlet et Ophélie dans la pièce de Shakespeare : amour-amitié, amour platonique, amour passion, etc.

Une analyse qui vise à classer des éléments de l'objet peut être également vue comme une analyse par décomposition combinée à une analyse par classement (il existe des décompositions qui ne classent pas véritablement : par exemple, si je découpe un être humain sans tenir compte d'une typologie quelconque : membres, organes, etc.).

1.5.2 Autres propriétés relationnelles

Une analyse relationnelle vise à vérifier si une ou des relations s'établissent entre l'objet et un autre ou plusieurs autres et à stipuler les causes (le pourquoi), modalités (le comment) et effets de la présence de ces relations. Il peut s'agir notamment : (1) de relations de causalité (cause, intention, effet ou résultat) ; (2) de relations de coprésence (présupposition simple ou réciproque, exclusion mutuelle, etc.) ; ou (3) de relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, similarité métaphorique, etc.). Par exemple, dans le premier cas, on se demandera si le manifeste du *Refus global* est bel et bien, comme on le prétend, un des lointains déclencheurs (cause) de la Révolution Tranquille au Québec. Dans le second cas, on montrera que, dans telle œuvre, tel thème accompagne toujours tel autre (par exemple, l'amour et la lumière) et vice versa (présupposition réciproque) ou encore exclut toujours tel autre (exclusion mutuelle; par exemple, l'amour et la richesse : le héros devra choisir). Dans le troisième cas, on comparera, par exemple, le *Robinson Crusoé* de Defoe et l'adaptation qu'en fait Tournier dans *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*, soit globalement (on se demandera, par exemple, si l'adaptation est fidèle ou non), soit localement (on comparera les caractéristiques respectives de chaque œuvre).

Les relations causales peuvent être externes, c'est-à-dire impliquer des éléments qui ne se trouvent pas dans l'objet lui-même (par exemple, quand on tente d'établir que tel événement historique a déterminé le contenu de tel texte littéraire). Les relations causales peuvent être internes à l'objet, par exemple la trop grande longueur d'un passage causera de l'ennui (les relations peuvent aussi être thématiques, intégrées dans son contenu : par exemple, le caractère bouillant de Phèdre est ce qui cause sa perte), ou du moins à la classe ou au type d'objets (par exemple, tel texte littéraire qui a influencé l'écriture de tel autre). Pour vérifier si un élément est la cause d'un autre, on peut notamment le remplacer par un autre ou le supprimer ; pour prendre un exemple grossier, si on veut savoir si les interminables descriptions balzaciques apportent aux lecteurs un supplément d'effet esthétique, on soumettra à leur évaluation des versions avec et sans ces descriptions.

Les relations présencielles peuvent être externes (par exemple, on note la présupposition réciproque entre tel phénomène social et tel thème, les deux apparaissant toujours ensemble, sans que l'on puisse établir que le premier cause le second) ou internes (nos exemples de présupposition et d'exclusion entre thèmes au sein d'un même texte).

De même, les relations comparatives peuvent être externes (par exemple, la comparaison de la société élisabéthaine réelle et celle qui se dégage des œuvres de Shakespeare) ou internes à l'objet (par exemple, la comparaison de la longueur de deux chapitres d'un roman ou celle des deux personnages principaux) ou à la classe ou au type d'objets (par exemple, la comparaison de Julien Sorel et Madame Bovary, héros de deux romans différents).

2. Objets possibles pour une analyse

Il existe deux grandes manières de distinguer les types d'objets pour une analyse littéraire. Dans la première, on distinguera : les analyses qui prennent pour objet un ou plusieurs éléments théoriques liés à la littérature; et les analyses qui prennent pour objet un texte ou un corpus, c'est-à-dire un groupe de textes (que ce soient des œuvres de création, des textes de théorie ou de critique littéraires). Dans la seconde, on distinguera : les analyses qui prennent pour objet un ou plusieurs éléments ou textes théoriques ou critiques liés à la littérature; et les analyses d'œuvres de création. Dans les lignes qui suivent, nous nous appuierons sur la seconde classification.

2.1 Analyse d'un élément théorique

Les considérations qui suivent porte pour les analyses d'objets théoriques. Cependant, elles valent également pour la dimension théorique d'une analyse d'un corpus littéraire (par exemple, pour les éléments qui se trouvent dans la section « Définitions et méthode » de telles analyses).

Mais qu'est-ce qu'une théorie? Une théorie est un ensemble structuré (c'est un système) de concepts, soutendus par une ou des hypothèses et constitués en termes (un terme est un tout formé d'une expression et d'un sens univoque, sens qui correspond au concept), qui vise à décrire une classe (ou un type) de phénomènes dans ses causes, ses modalités de manifestation, ses sens ou ses effets.

Évidemment, la frontière entre concept et théorie est relative. Par exemple, le modèle actantiel de Greimas peut être considéré comme une théorie, notamment parce qu'il est constitué d'au moins deux concepts reliés (le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, etc.). Cependant, cette théorie s'intègre dans une théorie englobante, la sémiotique de Greimas. Par ailleurs, on peut également considérer le modèle actantiel comme un tout; il prend alors la valeur d'un concept théorique.

2.1.1 Les quatre sortes d'analyse d'un élément théorique

Les grands types d'analyse d'un élément théorique sont les suivants :

1. Analyse d'une ou de plusieurs expressions théoriques, par exemple une analyse comparée des définitions données à « narrateur » ou à « poésie ».
2. Analyse d'un ou plusieurs concepts théoriques, par exemple le concept de métaphore chez Aristote ou chez Ricœur.
3. Analyse d'une ou plusieurs théories, par exemple la rhétorique et la stylistique, la narratologie de Genette, le modèle actantiel.
4. Analyse d'un ou plusieurs textes théoriques, par exemple *Figure III* de Genette.

L'analyse d'une expression théorique part d'une expression et aboutit aux différents sens conceptuels, parfois très différents voire opposés, qui peuvent lui être associés par un même auteur ou des auteurs différents. L'analyse d'un concept théorique, au contraire, ne se soucie pas qu'un même concept, ou très similaire, reçoive éventuellement des dénominations différentes, par exemple d'un théoricien à un autre.

Dans l'analyse d'un ou de plusieurs textes théoriques, on analyse un ou plusieurs articles ou chapitres ou un livre entier présentant des éléments théoriques. L'analyse d'un texte théorique ne correspond pas nécessairement à l'analyse d'une théorie, puisqu'une même théorie peut se développer sur plusieurs textes et c'est sans compter qu'un même texte peut développer plusieurs théories. Évidemment un texte théorique convoque plusieurs concepts théoriques.

2.1.2 Analyse comparative d'éléments théoriques

L'analyse d'un élément théorique suppose, comme toute analyse, un minimum de comparaison interne à l'objet (par exemple, deux parties différentes d'un même texte théorique) ou entre objets de même niveau (par exemple, entre concepts similaires d'une théorie à une autre). Cependant, certaines analyses feront de la comparaison leur

principe organisateur. Par exemple, on pourra comparer le terme de « métaphore » chez Aristote, le Groupe μ (mu) et Ricœur. Comme pour toute analyse comparative, il s'agit, en gros : (1) de présenter de façon générale les éléments comparés (natures, fonctions, contextes, etc.); (2) d'expliquer et de justifier les critères de comparaison retenus; (3) de présenter et de justifier les classements relatifs à chaque critère (présence (+), absence (-) ou non pertinence ($\emptyset$) du critère); (4) de comparer la « signature » de chaque élément comparé (sa configuration particulière relativement aux critères); d'interpréter, quant à leurs causes (par exemple, les intentions), modalités de présence et effets, les ressemblances et différences dégagées. Pour des détails, voir le chapitre sur l'analyse comparative.

Voici un exemple schématique avec des théories sémantiques. Critère un: componentielles (sèmes ou parties du signifié) / non componentielles (pas de sèmes). Critère deux: le sème comme réplique d'un trait référentiel (d'un trait d'un « objet » réel du monde) / comme trait uniquement linguistique. La sémantique interprétative de Rastier est componentielle et considère que le sème n'est pas la réplique d'une propriété du référent; la sémantique de Greimas est componentielle, mais considère que le sème est homologue à une partie du référent (du moins selon la démonstration de Rastier). Cela donne le tableau suivant:

	Greimas	Rastier
Componentielle?	+	+
Sème = réplique du référent?	+	-

Dans l'analyse comparative d'éléments théoriques, il ne s'agit pas seulement de faire la preuve que l'on comprend bien chacun des éléments comparés (par exemple, les deux théories comparées). Il faut encore faire ressortir les différences et les ressemblances et les interpréter (causes, modalités, effets, sens). Idéalement, dans l'interprétation, il faut encore montrer les qualités et défauts (lacunes, incohérences, artefacts, préjugés, présupposés discutables, etc.) de la théorie et proposer des modifications (ajouts, suppressions, substitution d'éléments) pour la rendre meilleure ou plus adaptée (à moins qu'elle ne soit trop défectueuse pour qu'on puisse la « réparer »). Par exemple, on nuancera une assertion ou la « dénuancera » (si elle était trop timorée). Pour des détails sur la critique d'éléments théoriques, voir le chapitre sur le résumé critique.

Voici des exemples d'analyse autour des termes et des concepts: (1) distinguer des termes parasynonymiques (exemple : « signifié » et « contenu » en sémiotique) ou différents (exemple : « connotation », en sémantique, et « afférence », dans la sémantique de Rastier); (2) distinguer des termes interdéfinis (jusqu'à l'anthonymie : exemple : « connotation » et « dénotation »); (3) distinguer les différentes acceptions d'une même expression relativement à des auteurs différents (voire à un même auteur) ou à des théories différentes (exemple : « connotation » chez Hjelmslev et chez Pottier) ou encore à des disciplines différentes (exemple : « connotation » en linguistique et en logique).

2.1.3 Quelques types de vices dans les théories

Voyons quelques outils de critique passe-partout d'une théorie. Nous entendons ici par « critique » l'opération (et son produit) visant à relever les failles d'un phénomène. La déontologie intellectuelle commande d'utiliser ces outils à bon escient et non pas comme le feraient des sophistes.

D'abord, que critiquer? S'il est possible, on s'attaquera aux postulats et aux hypothèses d'une théorie, fondation de tout édifice scientifique, dont le reste n'est que la conséquence: si on attaque là et réussit, l'édifice s'écroule. Par exemple, si on prouve que tout signe, contrairement à ce qu'avancent les sémiotiques saussuriennes, ne réside pas (ou pas que) dans la relation signifiant-signifié, on aura sapé la base même de la théorie.

Comment critiquer, maintenant. Présentons quelques types de critique passe-partout.

L'argument «jeter le bébé avec l'eau du bain»: par exemple en rejetant en bloc les associations phonème-sens - parce que tel auteur dit que e évoque le blanc, tel autre qu'il évoque le noir, etc. - on évacue intempestivement, sous prétexte de son caractère relatif, la problématique du rapport sens-son.

L'argument du qui trop embrasse mal étreint. On déploie une théorie trop générale, voire universelle, et donc rend mal compte des particularismes. La définition greimassienne du récit englobe aussi bien les textes littéraires que les recettes, dénonce Rastier. L'accusation inverse est celle d'une complexification excessive, d'un manque de généralisation, de redondance entre les catégories ou encore de variations intempestive de niveaux de ces

catégories. Par exemple, pour constituer son modèle actantiel, Greimas réduit, par diverses opérations, les 31 fonctions de Propp en six fonctions ou actants.

L'argument du réductionnisme. La théorie négligerait un ou plusieurs facteurs ou variables essentiels. Par exemple, les études habituelles des associations phonème-sens ne tiennent pas compte de la position dans une chaîne phonémique, position dont on sait qu'elle est susceptible de modifier grandement le phonème (Rastier). Saussure n'aurait pas dû exclure le référent du champ de l'étude de la langue, dirons les linguistiques référentielles. Alexandrescu ajoute une fonction spectaculaire aux six fonctions du langage de Jakobson.

L'argument du préalable, du conséquent ou du fondamental oublié. Par exemple, on peut critiquer une analyse psychanalytique de ne pas avoir procédé, avant de chercher des formes pointues-phallus et des contenants-vagins (nous caricaturons la démarche), à une analyse du sens premier de l'histoire racontée. On peut critiquer les sciences de la culture de ne pas utiliser les concepts et les méthodes des sciences de la nature, après tout notre monde n'est-il pas, à son fondement, un univers matériel avant d'être un univers symbolique? L'histoire littéraire pourra considérer que ses objets sont préalables à toute analyse du sens de l'œuvre, puisque celui-ci est tributaire du contexte historique. La psychanalyse posera que les pulsions sont premières et que les œuvres humaines n'en sont que les productions dérivées. On a pu dire des analyses sémiotiques qu'elles étaient incomplètes si elles n'étaient pas suivies par des analyses d'autres types.

L'argument du vieux, du même sous les oripeaux du nouveau, du différent. Elle consiste à montrer « le même » présent dans ce qui prétend être différent ou nouveau (par exemple, on montrera que la Nouvelle Critique et l'Ancienne Critique ont des points en commun importants, tellement que la seconde n'est que l'hypostase sous de nouveaux manteaux de la seconde). Rastier considère que Fillmore a « redécouvert », sans le savoir, la théorie des cas de Hjelmslev.

L'argument de l'universel en fait particulier. Une « attaque » très courante consiste à montrer que, derrière un système prétendument atemporel, universel ou du moins général, et rigoureux se trouve un conditionnement daté, limité ou biaisé. Par exemple, la conception de la poésie de Jakobson est fondée sur les romantiques russes ; Günther critique Bakhtine en montrant que ses théories sont (trop) liées au contexte qui prévalait au moment de leur élaboration (dans Zima, 2000 : 108) ; Benveniste montre que les catégories des philosophes grecs étaient « imposées » à leur insu par les catégories de leur langue.

2.1.5 Questions à se poser pour analyser un élément théorique

Voici quelques-unes des questions que l'on peut, doit se poser pour analyser un élément théorique, par exemple une théorie, et pour le présenter. Nous nous inspirons des questions proposées par Barsky (1997 : 16) pour analyser douze théories littéraires dans son excellent manuel.

	QUESTIONS	SOUS-QUESTIONS
01	Qui?	Qui sont les précurseurs? Qui sont les principaux représentants? Qui est associé à la théorie intentionnellement ou à son corps défendant? Qui l'utilise de nos jours? Qui devrait s'intéresser à cette approche?
02	Quand?	À quelle(s) époque(s) la théorie a-t-elle été élaborée? À quel moment a-t-elle eu la plus grande influence, le moins d'influence? A-t-elle connu une nouvelle faveur? En quoi est-elle datée?
03	Où?	Où la théorie est-elle née? En quoi cela l'a-t-il affectée? Jusqu'où a-t-elle étendu son influence?
04	Quoi?	Quels sont les principaux concepts de cette théorie et leurs relations? Quels en sont les principaux axiomes, postulats et hypothèses? En quoi sont-ils différents des éléments comparables d'autres théories anciennes et contemporaines?
05	Comment?	Comment analyser un texte ou un élément (par exemple, un genre, une figure de style) littéraires à l'aide de cette théorie?
06	Pour quoi?	Que se propose-t-elle d'accomplir? Quels sont ces buts?
07	Pourquoi?	En quoi cette théorie est-elle importante? Pourquoi devrait-on s'y intéresser? Quel est son apport par rapport à ses concurrentes antérieures, contemporaines et, éventuellement, ultérieures?
08	À quoi?	À quel(s) genre(s) littéraire(s) peut-on appliquer la théorie? De quel(s) genre(s) de textes est-elle née? En quoi cela l'a-t-il affectée?
09	Qu'est-ce qui cloche?	Quelles sont les failles, les lacunes ou les limites de la théorie dans sa constitution (ses concepts, hypothèses, postulats, axiomes, présupposés, etc.) et ses applications?

2.1.6 Exemple de critique d'une théorie

Voici comment Barsky (1997) analyse la sociocritique à l'aide d'un certain nombre de ces questions générales².

« La sociocritique » (Barsky, 1997 : 197-213)

QUI ? Qui sont les précurseurs de la sociocritique ? Qui sont ses principaux représentants ?

La sociocritique a été créée et développée par Claude Duchet, de concert avec des collaborateurs du journal *Littérature*, Edmond Cros et son groupe de Montpellier, ainsi que Jacques Dubois et ses associés de Liège. Marc Angenot, Pierre Barbéris, Jean-Jacques Courtine, Marike Finlay, Charles Grivel, Benoît Melançon, Antonio Gómez-Moriana, Jacques Guilhaumou, Jacques Leenhardt, M.-Pierrette Malcuzyński, Henri Meschonnic, Henri Mitterand, Jacques Neefs, Régine Robin, Darko Suvin, Michel Zeraffa et Pierre Zima ont tous contribué à développer [p. 198] la théorie jusqu'à en faire une approche complète. Plusieurs critiques et théoriciens, inspirés de Bakhtine, spécialisés dans l'étude du roman ou l'analyse du discours, travaillent dans une perspective similaire à celle que prône la sociocritique.

La sociocritique repose sur les travaux d'un grand nombre de théoriciens associés à différentes approches; les influences de Louis Althusser, de Mikhaïl Bakhtine (ainsi que d'autres membres des cercles bakhtiniens), de Pierre Bourdieu, de Robert Escarpit, de Michel Foucault, de Lucien Goldmann, de György Lukács, de Pierre Macherey et de Raymond Williams se font sentir dans le corpus des textes sociocritiques, qui s'appuient également sur les travaux d'Aristote, de Freud et de Marx.

QUAND ? À quelle époque la sociocritique a-t-elle été élaborée ? À quel moment a-t-elle été le plus populaire ?

La théorie fut élaborée au cours des années 1970; Claude Duchet utilisa pour la première fois le terme «sociocritique» dans le titre d'un article publié en 1971. L'ouvrage *Sociocritique*, qui rassemble les actes d'un colloque organisé conjointement par l'Université de New York et celle de Paris-VIII, parut en 1979 sous la direction de Duchet et connut un succès retentissant. Deux groupes nord-américains contribuèrent aussi à l'élaboration de la théorie: le premier, dirigé par Edmond Cros, créa la revue *Sociocriticism* à l'Université de Pittsburgh; le second, composé de membres du département de littérature comparée de l'Université McGill, comprenait Marc Angenot, Robert F. Barsky, Marike Finlay, Darko Suvin et George Szanto, qui fondèrent, en 1988, la revue *Discours social/Social Discourse*. Cette revue est maintenant publiée par le CIADEST (Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes) et rassemble des contributions d'une vaste communauté de théoriciens d'inspiration sociocritique. [p. 199]

OÙ ? Où la sociocritique a-t-elle été élaborée ? Jusqu'où a-t-elle étendu son influence ?

La sociocritique est née à Paris, où elle continue d'avoir une grande influence dans le domaine de la recherche littéraire et historique. On l'a ensuite développée à Montpellier et à Liège, puis en Amérique du Nord, et plus particulièrement au Québec, où de nombreux théoriciens d'inspiration sociocritique sont venus poursuivre leurs recherches. Marc Angenot, Jean-François Chassay, Benoît Melançon, Antonio Gómez-Moriana, Pierre Popovic, Régine Robin, Darko Suvin et Gilles Thérien, figures importantes de la théorie sociocritique, travaillent à Montréal, un lieu privilégié d'échange entre les théoriciens francophones et leurs collègues américains. Malgré le fait que plusieurs théoriciens marxistes ou d'inspiration sociologique s'en soient inspirés, la sociocritique a eu un impact plutôt modeste aux États-Unis.

QUOI ? Quelles sont les visées de la sociocritique ?

La sociocritique vise à étudier le caractère social des œuvres littéraires; elle s'intéresse donc à leur transformation en un objet social, aux rôles et fonctions qu'elles occupent dans l'univers du discours social. La sociocritique suppose que toute étude du « savoir littéraire » repose implicitement sur cet univers de pratiques discursives; c'est ce « tout » que Marc Angenot étudie à l'aide de sa théorie du discours social, proche parente de la sociocritique, dans son ouvrage *1889: Un état du discours social*. Les analyses du discours social considèrent la littérature dans un contexte plus large, qui l'entoure et la comprend.

² Le texte est reproduit avec l'aimable autorisation des Presses de l'Université du Québec (page de présentation du livre : <http://www.pug.ca/catalogue/livres/introduction-theorie-litteraire-759.html>). Pour augmenter l'efficacité démonstrative du texte, nous avons placé en note quelques passages.

Angenot définit le discours social comme la totalité de ce qu'une société donnée dit, écrit ou représente de quelque manière que ce soit à un moment précis. Cette approche ne se limite cependant pas à platement recenser les tendances [p. 200] discursives, mais vise plutôt à découvrir l'ensemble des règles et des questions qui sous-tendent la rumeur ininterrompue qu'est le discours social. En se concentrant sur une année et une période bien précises, la France de 1889, Angenot est à même d'envisager les divers écrits comme les parties d'un tout qui consiste en l'ensemble de la production discursive de cette société.

Angenot n'en reconnaît pas moins la relative autonomie de certains genres discursifs. Il considère la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, leurs enjeux centraux, leurs contraintes propres, de même que les valeurs qui les animent, qu'il met en rapport avec le marché discursif, ce qui lui permet de distinguer ce qui est acceptable, à un certain moment, dans une société donnée, de ce qui ne l'est pas. Son travail permet donc de révéler le rôle que jouent certaines pratiques discursives dans la légitimation de l'hégémonie existante; ces pratiques valident ou légitiment certaines notions, se trouvant du même coup à promouvoir des idéologies particulières. L'influence du discours social se fait donc sentir dans l'ensemble du public des locuteurs; il impose un certain degré de conformité et met l'accent sur certains « produits » en circulation dans le marché de discours. En ce sens, sur le plan idéologique, une pratique comme la propagande ne se distingue pas de manière intrinsèque de la pratique littéraire; ce sont les normes d'acceptabilité de ce qui est « dicible » qui règlent les perceptions respectives. Ces règles varient selon les domaines, tout comme les énoncés varient selon le milieu social d'où ils émergent et la personne ou l'institution auxquelles ils s'adressent.

Angenot étudie tout l'univers des pratiques discursives, mais s'intéresse également à la littérature, qui en constitue un élément particulier. Dans l'un de ses ouvrages, il pose un certain nombre de questions quant au statut du « savoir » littéraire: « Que fait la littérature ? Que sait la littérature ? Que sait la littérature qui la distingue des autres pratiques discursives ? » Ces interrogations nous donnent un aperçu du domaine de la sociocritique. Angenot note ainsi que toute analyse sociocritique [p. 201] repose sur la question suivante: « Que sait la littérature que les autres disciplines ne savent pas ? » Cependant, comme il ne considère pas la littérature comme un savoir au premier degré, la question serait peut-être plus précisément formulée ainsi: « Que sait la littérature de la manière dont les autres disciplines connaissent le monde ? » Angenot s'intéresse aussi à la forme de la littérature (l'une de ses particularités), de même qu'à la relation entre sa forme et le travail qu'elle accomplit sur le discours social. Là repose la spécificité à la fois de la sociocritique et du travail de Claude Duchet, qui s'est intéressé à la mise en texte de certains aspects du discours social dans le roman ainsi qu'à la sociogenèse du texte, cette dernière étudiant la manière dont un texte agit sur son contexte, comment il y est absorbé et ce qui en fait un objet particulier, une sorte de collage polyphonique contenu dans l'univers plus large qu'est celui du discours social. [...] [p. 202]

POURQUOI ? En quoi la sociocritique est-elle une théorie importante ?

La sociocritique, et tout particulièrement la sociocritique telle qu'Angenot l'envisage, permet de «défétichiser» la littérature en la replaçant dans le contexte social. Il est intéressant de réexaminer l'idée de Duchet selon laquelle nous ne pouvons penser l'histoire que grâce à l'imagination, et de la confronter à l'opinion d'Angenot qui croit que la littérature ne connaît pas mieux le monde que toute autre pratique discursive, mais permet de démontrer que ceux qui croient le connaître se leurrent. Ces deux perspectives nous rappellent notre piètre compréhension du monde et nous mettent en garde contre les dangers d'une vision bornée, fermée sur elle-même. Nous avons besoin les uns des autres pour compléter notre point de vue; conjugué au nôtre, leur regard offre une vue plus [p. 203] complète que ne le fait une seule perspective monologique. Cette sorte de complément fait partie des buts généraux que vise la sociocritique.

³ « La sociocritique précise l'impact que la littérature a sur le lecteur en révélant ses rôles paradoxaux: d'une part, grâce à sa nature intertextuelle, la littérature répand et multiplie des fragments diversement assemblés du discours social; d'autre part, elle menace ce même discours social, en ce qu'elle peut, dans le temps présent ou dans un futur indéterminé, juxtaposer et articuler des fragments de ce tout apparemment sans rapport les uns avec les autres ou encore carrément contradictoires. On rejoint ici un certain nombre de notions bakhtiniennes, dont les théoriciens sociocritiques se sont inspirés: la situation, l'intertextualité, le chronotope, l'ouverture et le dialogisme. Angenot ne considère pas que la littérature se caractérise par un ensemble de qualités immanentes; il a donc élaboré une théorie qui envisage l'ensemble du discours social, de manière à situer le texte littéraire dans son contexte, ce qui permet de [p. 202] dévoiler ses fonctions apparemment contradictoires de dissémination et de subversion de certains aspects du discours social. À l'étude « fermée » du phénomène littéraire, Angenot préfère donc celle de l'« immense rumeur » du discours social, de ses règles, de ses topiques, de ses rôles, de sa rhétorique, de sa doxa, de ses langages, de ses migrations thématiques, etc. Angenot, et Foucault avant lui, voit le discours social comme un tout dont les parties sont intimement liées et dépendent les unes des autres. Ainsi, un lecteur qu'intéresse, par exemple, le discours scientifique doit tout d'abord établir le contexte dans lequel s'inscrit ce discours, c'est-à-dire reconnaître que la science est, dans une certaine mesure, influencée par les questions que lui pose le discours social global et donc, de façon indirecte, par les règles qui le régissent. Selon Angenot, certains textes sont considérés comme littéraires en vertu d'un paradigme actif de contraintes et de circonstances sociales; l'effet qu'a la littérature ne peut donc être mesuré que par rapport au système socio-discursif global qui l'engendre. »

La sociocritique étudie la production du sens par le discours, la transgression, l'innovation et les tensions internes de « mystification » propres à certaines pratiques discursives, comme la littérature. La sociocritique ne se borne pas à analyser le contenu des œuvres, mais s'intéresse aussi à ce qui arrive au discours lorsqu'on le considère comme littéraire; elle étudie donc la manière dont les genres se construisent, opération qui est partie intégrante d'un certain processus de création. Les textes littéraires historicisent et socialisent ce dont ils traitent et, en raison de l'autoréférentialité et de la relative autonomie propres au discours littéraire, le font différemment de toute autre pratique discursive. [...] [p. 204]

La sociocritique, par son étude de la nature sociale et communale du langage, amène à « défétichiser » la littérature. Elle remet également en question la position privilégiée, la quasi- « sacralisation » des textes littéraires à l'intérieur de cette communauté discursive.

COMMENT ? Comment mener à bien une analyse sociocritique ?

La sociocritique s'inspire de la sociologie de la littérature, du concept de littérarité tel que décrit par les formalistes russes et du dialogisme du cercle bakhtinien, ce qui lui permet d'étudier à la fois le texte littéraire et son contexte social et matériel. Un sociocritique examinera donc certains éléments textuels, certaines pratiques discursives dans le but de situer l'œuvre dans le contexte du discours social. L'accent est néanmoins mis d'abord sur le texte. La sociocritique cherche à découvrir le rapport du texte à la société, et, s'inspirant de la notion bakhtinienne d'intertextualité, examine également les relations entre différents textes issus d'une même société. La sociocritique intègre également l'opinion de Lacan voulant que l'inconscient soit structuré comme un langage; elle postule que la société elle-même est une sorte de texte qui pourrait être analysé à l'aide d'outils semblables à ceux de la linguistique. Nous étudierons ici quelques passages du *Père Goriot* de Balzac à l'aide de la méthode sociocritique afin d'illustrer ses particularités.

Les œuvres de Balzac présentent un univers discursif complet; elles se prêtent donc particulièrement bien à l'analyse sociocritique. Le roman dialogique réaliste met en scène la coexistence, l'interaction et même l'interdépendance de voix diverses, qui représentent elles-mêmes une multiplicité de points de vue typiques de l'époque décrite dans le roman - la première moitié du XIXe siècle. *Le Père Goriot* renferme, tout [p. 205] comme la société qu'il dépeint, une multitude de modes de comportement et de méthodes d'expression. Il ne s'agit pourtant que d'un seul volume de La Comédie humaine qui, envisagée comme un tout, représente sur une échelle fictionnelle tout un monde. La Comédie humaine présente les discours et les actions de plusieurs centaines de personnages issus de toutes les couches de la société, exposant ainsi presque toutes les tendances (sociales, politiques, philosophiques, etc.), ce qui répond à l'esthétique du roman réaliste. La sociocritique s'intéresse à la transition qui mène de la société au texte, du vrai Paris du XIXe siècle au *Père Goriot*. On peut retracer ce passage de la société réelle au roman réaliste à l'aide de trois catégories d'éléments. Le texte livre tout d'abord des informations sur des réalités extratextuelles : dates, noms de rues, descriptions d'endroits, etc. Balzac peint ainsi le voisinage de la maison où habite le père Goriot, qu'il situe (ainsi que son personnage) par rapport à tous les autres quartiers, à tous les « mondes » adjacents. Les indices, quant à eux, renvoient à l'univers discursif, sorte de mémoire collective des artefacts culturels. *Le Père Goriot* n'est pas situé que dans l'espace, mais aussi dans le temps, par les références du roman à des artefacts culturels contemporains ou précédant l'époque où se situe l'action. Enfin, un certain niveau de « valeur » détermine, de façon quasi saussurienne, l'importance relative de certains éléments du texte. La pension Vauquer où loge Goriot n'est pas qu'un simple lieu comme un autre: la description linguistique qui en est faite lui confère des qualités propres, qui la distinguent des autres lieux. C'est ce dernier niveau de description qui donne au texte ses qualités esthétiques⁵. [...] [p. 207]

⁴ « La sociocritique examine le rapport du texte à son environnement, au co-texte et au hors-texte. Plusieurs études sociocritiques portent sur la position unique et privilégiée du roman à l'intérieur du libre-échange des idées, des images, des formes et des conventions discursives. Le roman est le lieu où se cristallisent la fluide mémoire de l'imaginaire et la grande rumeur globale du discours social. L'effet qu'a cette cristallisation sur le lecteur amène à étudier les aspects sociaux du roman ainsi que ses rôles de pourvoyeur et de réservoir d'images. Régine Robin explique, par exemple, que les personnages de roman sont souvent aussi présents à l'esprit du lecteur et marquent aussi profondément son imaginaire que ses souvenirs de personnes, de scènes, d'images ou de lieux réels. C'est ainsi que le roman devient un véritable réservoir d'images, de mots, de personnages et d'idées. Par sa socialité, ce réservoir est susceptible de se modifier dans le temps, alors qu'on transformera, déplacera les sens premiers du texte pour en produire et en inscrire de nouveaux. Le roman, construction langagière qui transmet et transforme des significations, se fait un outil précieux lorsque vient le temps d'examiner les autres genres discursifs et la [p. 204] réalité qu'ils tentent de représenter. Il permet également de peindre la réalité sous un jour nouveau, inédit. »

⁵ Nous ajoutons à Barsky que le texte peut-être pris comme (catégorie 1) icône de la société qu'il est censé représenter, comme indice (catégorie 2) de la société dans laquelle il a été produite ou comme symbole (catégorie 3) produit dans et par cette société.

Le Père Goriot relate l'histoire d'un vieux marchand, jadis très aisé, presque ruiné à l'époque où commence le récit; le roman met ainsi en scène une situation typique de l'affrontement des forces économiques de cette époque. Le comportement de chacun des personnages, d'Eugène de Rastignac à Vautrin à Madame Vauquer jusqu'aux filles du père Goriot, présente un point de vue particulier. Le lecteur pourrait en effet reconnaître sans mal, même sans aucune indication narrative, lequel des personnages parle, tant ils incarnent chacun une perspective qui leur est propre. Une fois réunis à l'intérieur du tout qu'est le roman, ces différents points de vue en viennent à former un moment entier de l'histoire, complexe, plein de conflits irrésolus. Tout comme Angenot cherche à identifier la doxa, les règles, les traits discursifs sous-jacents d'un univers de discours social donné, le roman, dans cette perspective, tente de peindre les différents comportements existants et met ainsi en lumière les limites discursives de la société française de 1819. Il est possible de dévoiler certaines de ces règles qui se posent à la base du comportement discursif contemporain par une lecture attentive. Cette opinion rejoint d'ailleurs l'idée de Balzac voulant qu'il existe une science du comportement humain, qui serait basée sur un certain nombre de constantes qui guident les actions des gens et limitent leurs possibilités. Prenons-en [p. 207] pour exemple la description par laquelle le narrateur du roman essaie de comprendre comment Goriot a pu se retrouver dans la position qui est la sienne. [...]⁷

Le roman présente la société dans toute sa diversité, comme si chacun des personnages portait en lui des éléments résiduels d'un univers qui n'existe plus. En dépit de sa situation actuelle, le père Goriot fait montre d'attitudes plutôt snobs, typiques d'un homme qui occupe (ou a occupé) une position économique et sociale bien en vue. Cependant, la perte de sa fortune le ramène progressivement à un état antérieur, et son nouveau statut de pauvre se manifeste même dans son apparence physique. [...]⁸

Ses filles Delphine et Anastasie avaient, quant à elles, pour unique ambition de faire de riches mariages dans les hautes sphères de la société parisienne. Ce type de mentalité n'a pas tout à fait disparu de nos jours, il subsiste toujours dans certaines couches sociales, mais il y a quelque chose de particulier dans le comportement de ces deux sœurs évoluant dans [p. 208] le Paris du début du XX^e siècle qui distingue leur situation de ce qu'elle était auparavant et de ce qu'elle sera par la suite. On retrouve dans toute l'œuvre un souci constant de l'argent ; on s'inquiète de le gagner, de l'économiser, de le faire fructifier, ce qui est caractéristique de l'affrontement entre la richesse bourgeoise capitaliste naissante et la richesse foncière aristocratique qui avait dominé la France jusque-là. Le père Goriot, pour sa part, qui avait réussi à amasser une fortune considérable en manufacturant des vermicelles, déchoit à un tel degré de pauvreté qu'il en vient à se sentir gêné en la présence de ses propres filles, désormais plus aisées que lui. Les origines modestes de Rastignac, qui devient, au cours du roman, un parvenu, sont décrites et présentées comme un obstacle à ses ambitions dévorantes. Il traîne avec lui, comme le fait toute la société, des traces de son passé que son comportement trahit. En d'autres mots, dans une perspective sociocritique, l'action du *Père Goriot* s'inscrit dans une structure particulière, socialement et historiquement déterminée. De cette structure dépendent les comportements possibles que présente le roman, ainsi que les règles qui les encadrent. On ne peut donc juger de la signification d'événements particuliers selon les événements réels du roman ni selon l'auteur lui-même.

Une autre des caractéristiques principales de la sociocritique réside dans son intérêt pour les thèmes dominants, autour desquels s'articule un ensemble vague, instable et multiple de représentations partielles qui interagissent

⁶ « *Le Père Goriot* traite de nombreuses questions qu'il explore jusque dans leurs moindres détails; comme le font des centaines de documents historiques rédigés à la même époque, il livre ainsi un portrait de la société française. Il en vient donc lui-même à constituer un document historique et, comme le signale Robin, ses personnages se font aussi réels dans l'esprit du lecteur que les personnes qui peuplent sa « vraie » vie. Le [p. 206] roman permet également de rendre compte de la nature interactive des relations humaines, puisqu'il n'amalgame pas les différentes voix individuelles qui l'animent en de grandes thèses historiques. Cette interactivité inclut également le lecteur qui prend aussi part à l'action, en la recréant de manière unique, vivante, à chaque lecture. C'est ainsi que la sociocritique s'inspire de la notion bakhtinienne de carnavalisation, qui a pour effet de modifier notre perception de la réalité nous entourant. Le roman nous fait alors sentir que nous participons à l'action plutôt que d'en être de simples observateurs extérieurs. Le roman possède ce pouvoir particulier de présenter une multitude d'éléments d'une société donnée, nous permettant ainsi de percevoir un moment historique d'un point de vue unique et exceptionnellement complet. »

⁷ « « Par quel hasard ce mépris à demi haineux, cette persécution mêlée de pitié, ce non respect du malheur avaient-ils frappé le plus ancien pensionnaire ? y avait-il donné lieu par quelques-uns de ces ridicules ou de ces bizarreries que l'on pardonne moins qu'on ne pardonne des vices ? Ces questions tiennent de près à bien des injustices sociales. Peut-être est-il dans la nature humaine de tout faire supporter à qui souffre tout par humilité vraie, par faiblesse ou par indifférence. » Il ne s'agit pas que d'une simple exposition: le narrateur énonce dans ce passage son projet de chercher les motifs qui ont mené Goriot à sa situation actuelle, motifs qui nous feront explorer une véritable galerie d'expériences et de faits historiques du Paris de cette époque. »

⁸ « « Il devint progressivement maigre; ses mollets tombèrent; sa figure, bouffie par le contentement d'un bonheur bourgeois, se vida démesurément; son front se plissa, sa mâchoire se dessina. Durant la quatrième année de son établissement rue Neuve-Sainte-Geneviève, il ne se ressemblait plus. » »

entre elles. On peut comparer ce phénomène à un système solaire: le thème dominant en constitue le centre, comme un soleil, autour duquel graviteraient une multitude de planètes ou de satellites reliés par des rapports divers. Cette représentation visuelle, originellement proposée par Claude Duchet, constitue un sociogramme. Il incombe au sociocritique de déterminer la composition de ce sociogramme et de choisir le thème qui en occupera le centre. Dans *Le Père Goriot*, cette position pourrait être occupée par l'ambition ; les personnages, peu importe leur position sociale, demeurent obsédés par la richesse et le [p. 209] pouvoir. C'est notamment le cas des deux filles de Goriot, mais aussi celui du personnage de Rastignac qui, comme Balzac, est avide des plaisirs que la société française du XIXe siècle a à lui offrir. Toujours à la manière de Balzac, Rastignac est conscient des pièges associés à une telle ambition, et qui correspondent aux éléments menaçants et porteurs de discorde de la société capitaliste émergente. Autour de ce thème central, on retrouve le succès, la supériorité, le snobisme, la solitude, la production artistique, la réputation, la gloire, le pouvoir, l'amour, la reconnaissance, la mort, etc. Ces thèmes secondaires ne sont pas statiques; ils se rapprochent ou s'éloignent les uns des autres ainsi que du thème central, s'influençant mutuellement, ce qui permet de représenter la société dans un état de constante évolution et d'adaptation. La sociocritique offre ici un contraste avec d'autres perspectives, par exemple le marxisme, qui conçoit la société de manière beaucoup plus rigide, comme un système essentiellement défini par son idéologie dominante.

On retrouve également certains emprunts au structuralisme dans les études sociocritiques d'Edmond Cros et de Pierre Zima. En étudiant le rapport du texte à la société, Cros s'intéresse au processus du sémantisation, une fonction sémiotique qui produit, entre le texte et la société, des relations presque imperceptibles dans la vie de tous les jours. Sa notion d'« idéosème » correspond à un effort de contextualiser les énonciations individuelles en fonction de l'idéologie dont elles sont porteuses. Zima, quant à lui, s'intéresse à la sociologie d'un point de vue linguistique; il analysera, par exemple, le capitalisme naissant présent dans *Le Père Goriot* sur le plan textuel. Le roman est ainsi un espace doublement privilégié puisqu'il offre une vision dynamique de la société tout en constituant un véritable univers discursif.

La sociocritique emprunte aussi des notions à la sociologie de la littérature, s'intéressant, par exemple, au fonctionnement de l'institution littéraire. Un critique d'inspiration sociocritique devra considérer les œuvres en fonction de l'école ou du mouvement auquel elles appartiennent; *Le Père Goriot*, [p. 210] par exemple, est un roman réaliste. Les ventes, les coûts de l'ouvrage, la consommation, de même que toutes les autres questions matérielles, seront également envisagées dans une analyse sociocritique complète.

Si l'on revient à la théorie d'Angenot, on se voit dans l'obligation de dépasser le texte singulier pour étudier la société discursive dans laquelle il a été écrit et lu. Angenot aurait analysé *Le Père Goriot* bien au-delà du point de vue strictement littéraire, avec, en toile de fond, tous les domaines discursifs. Il est en effet d'avis que les questions d'argumentation, de doxa, de thème, de grammaire ne deviennent intelligibles que lorsqu'elles sont mises en relation avec des questions plus globales. Quel genre de sujets étaient d'intérêt à cette époque ? Quels étaient les sujets les plus discutés, et au sein de quels groupes l'étaient-ils ? Qu'est-ce qui était acceptable (ou inacceptable) dans l'univers du discours social ? Quelles pratiques discursives avaient une valeur symbolique ? On ne peut répondre à ces questions sans consulter des recherches scientifiques, des documents légaux, des ouvrages philosophiques, des chansons, des articles de journaux, des blagues de l'époque. L'œuvre de Balzac, particulièrement la *Comédie humaine*, contient fort probablement des exemples, voire des extraits de ces types de documents, mais, au dire d'Angenot, et en cela il se distingue des théoriciens sociocritiques « traditionnels », elle ne doit pas pour autant être vue comme un document privilégié.

À QUOI ? À l'étude de quel genre de textes la sociocritique se destine-t-elle ? De quel genre de textes est-elle née?

La sociocritique, alliant des notions tirées des théories sociologiques, marxistes et dialogiques qui, une fois combinées, permettent d'en arriver à reconnaître l'aspect social de la prose romanesque, est née de l'étude du roman. Elle s'applique [p. 211] particulièrement bien à l'étude des romans réalistes, qui constituent une sorte de carrefour où se rencontrent les pratiques discursives les plus variées. Le roman dispose ainsi d'une liberté pratiquement illimitée qui lui permet d'aborder tous les sujets et tous les domaines. La sociocritique est aussi utilisée pour étudier des écrits non fictionnels, comme des articles de journaux ou de la propagande, et on l'emploie quelquefois pour analyser des œuvres poétiques.

QU'EST-CE QUI CLOCHE ? Quelles sont les limites de la théorie sociocritique ? Quelles sont ses lacunes ?

La sociocritique semble pécher par excès de zèle; le problème central de cette théorie est en effet son ambition

de tout couvrir. Elle se veut à la fois sociologie de la littérature et de l'écriture, étude de la valeur relative de certaines pratiques discursives et outil permettant de comprendre le rôle particulier de la littérature dans la société. Elle rassemble des notions et des pratiques méthodologiques empruntées au marxisme, à la sociologie, à l'anthropologie, à la linguistique, au *New Criticism* et à la théorie de la réception. Elle étudie le texte à la fois en lui-même et en tant que représentation de certains courants de pensée ou d'action particuliers. Bref, elle est aussi complexe et changeante que l'est le roman.

Le deuxième problème a trait au rapport entre la sociocritique et le projet, plus large, du discours social. La sociocritique se sert du discours social comme d'un étalon de valeur auquel elle compare les propriétés du discours littéraire. Pourtant, le fait qu'elle privilégie la littérature à toute autre pratique discursive entre en contradiction de manière flagrante avec l'un des postulats fondamentaux de la théorie du discours social, selon lequel on doit considérer tout le champ des pratiques discursives pour parvenir à comprendre le rapport d'un texte à l'univers du discours social. [p. 212]

Ce qui nous amène à un autre problème, propre à la théorie du discours social. S'il est vrai que chaque société, et chaque année, demande le genre de recherche archivistique, quasi archéologique, qu'a effectuée Angenot pour la France de 1889, c'est une tâche herculéenne qui attend les universitaires. Et supposons qu'un téméraire entreprenne l'étude de la production d'une année, il n'en demeure pas moins important de relier les textes de cette année-là avec ceux des années précédentes et ceux des années suivantes, de manière à établir des liens entre eux... D'herculéenne, la tâche devient rapidement surhumaine.

Il existe encore un autre problème, d'ordre pratique celui-là: en dehors de ses quelques bastions montréalais, parisiens et pittsbourgeois (celui-ci à présent dissout), la théorie demeure à ce jour à peu près ignorée. Cela signifie qu'elle n'a pas contribué à améliorer notre compréhension des textes littéraires comme elle aurait pu (et dû) le faire. Les débats, l'interaction, les critiques, les discussions que la théorie aurait pu susciter sont demeurées modestes et limitées. Quelques-uns de ses aspects les plus intéressants ont plutôt été récupérés par d'autres disciplines, dont l'historiographie et la sociologie de la littérature, ce qui a eu l'effet de diluer la théorie et d'en amoindrir l'impact qui aurait été plus grand si elle avait été considérée comme un tout.

2.2. Analyse d'un texte ou d'un corpus

Il est possible de distinguer deux grands types d'analyse d'un texte ou d'un corpus : l'analyse avec un dispositif analytique et l'analyse sans un tel dispositif.

2.2.1 Analyse avec un dispositif analytique

2.2.1.1 Définition de « dispositif »

Par « dispositif », nous entendons une « machine d'analyse » déjà constituée ou constituée *ad hoc* par l'analyste, construite autour d'un réseau notionnel relativement simple mais permettant néanmoins une analyse rigoureuse et précise (bien que parcellaire). Quelques exemples de dispositifs : le modèle actantiel (Greimas), les concepts de la narratologie (Genette), les fonctions du langage (Jakobson), etc.⁹.

2.2.2 Analyse sans dispositif analytique

Les analyses sans dispositif analytique précis, omniprésent et explicite sont souvent le fait des approches traditionnelles. Par exemple, on analysera le thème de l'eau chez l'auteure québécoise Anne Hébert sans définir explicitement ce qu'est un thème, sans interdéfinir explicitement ce concept avec d'autres qui peuvent lui être liés (signifié, motif, champ lexical, etc.). Dans ce cas, la dimension théorique de l'analyse sera implicite et moins développée, mais sa dimension méthodologique sera bien sûr présente. Pour produire des analyses thématiques traditionnelles mais performantes, voir la section sur l'analyse thématique. Les explications de texte et les

⁹ On trouvera présentés dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images* (Hébert, 2001) quelques-uns de ces dispositifs : homologation, carré sémiotique (Greimas), carré véridictoire (Greimas), modèle actantiel (Greimas), programme narratif (Greimas), analyse figurative/thématique/axiologique (Greimas et Courtés), analyse thymique (Hébert), analyse isotopique (Rastier), graphe sémantique (Rastier), dialogiques onto-véridictoire (Rastier). Il en existe bien d'autres, par exemple : la micro-lecture (Richard), les concepts de la narratologie (Genette ou d'autres auteurs), etc. Les dispositifs qui sont l'objet du livre mentionné, et plusieurs autres dispositifs, sont présentés de manière abrégée dans le site *Signo* (www.signosemio.com), dirigé par l'auteur.

commentaires composés sont généralement aussi des analyses sans dispositif (ce qui ne veut pas dire qu'elles ne peuvent pas être rigoureuses).

Relations entre théorie et objet d'application

Les théories littéraires peuvent être trouvées, évidemment, dans des ouvrages théoriques, mais également dans les manifestes, les arts poétiques, les analyses de textes (toute analyse, même « naïve », met en œuvre, consciemment ou non, explicitement ou non, une théorie), etc. Enfin, il est possible de dégager une théorie, généralement implicite mais parfois explicite, dans l'œuvre littéraire même; par exemple, les œuvres de la poétesse et romancière québécoise Anne Hébert sont informées par la psychologie et la psychanalyse.

Adéquation, simplicité et exhaustivité forment, selon Hjelmslev (1968-1971), les trois qualités d'une théorie scientifique. La simplicité, contrairement aux deux autres qualités, est interne à la théorie. On peut ajouter le critère d'élégance. L'adéquation d'une théorie demeure le critère prépondérant. Simplicité et exhaustivité ressortissent du principe d'économie de l'énergie : toutes choses étant par ailleurs égales, on préférera une théorie simple à une théorie complexe et une théorie de grande portée (soit dans le nombre d'objets englobés, soit dans la profondeur d'analyse d'un objet) à une théorie dont la zone de validité est restreinte.

On pourrait appliquer à toute théorie les fonctions que donne Ouellet à la sémiotique¹⁰ : (1) décrire (approche empirique, comme en linguistique), (2) formaliser (approche logique), (3) interpréter (approche herméneutique) et (4) expliquer (approche spéculative, comme en philosophie). Plus généralement, on distinguera des théories normatives et/ou descriptives, explicatives et/ou prédictives. Les théories normatives indiquent comment les objets doivent être pour se conformer à un « idéal » quelconque (par exemple, les grammaires qui indiquent comment on doit bien parler). Les théories normatives indiquent comment les objets sont, en dehors de jugements sur leur conformité ou non à un idéal (par exemple, les grammaires qui indiquent comment on parle réellement). Les théories explicatives mettent l'accent sur les causes ayant mené à la production d'un objet, tandis que les théories prédictives mettent l'accent sur la présence déduite d'un phénomène encore inobservé.

La compétence théorique comporte les opérations suivantes : (1) résumer une théorie (ou la dégager lorsqu'elle est implicite); (2) expliquer les raisons (historiques, sociales, etc.) et effets de la conformation particulière d'une théorie; (3) comparer une théorie avec d'autres théories; (4) classer une théorie dans une famille théorique; (5) évaluer la pertinence d'une théorie; (6) compléter une théorie (éliminer un élément erroné, ajouter un élément, remplacer un élément par un autre, développer un élément qui n'était qu'embryonnaire); (6) combiner des théories (en autant qu'elles soient compatibles).

Plusieurs types de relations peuvent être établis entre une théorie donnée et l'objet particulier (unique ou multiple; individu ou classe) auquel on l'applique. Une typologie de ces relations peut être construite en tenant compte de l'élément sur lequel l'accent est mis : la théorie ou l'objet décrit.

1. Accent sur la théorie. La théorie est alors une fin en soi. L'objet analysé sert simplement à la constituer, à la valider, à l'invalider, à la modifier et/ou à l'illustrer. Dans ce dernier cas, elle peut à la limite ne convoquer aucun objet précis ou encore en convoquer plusieurs de manière partielle (on cite un vers de Baudelaire ici, deux lignes de Proust là, on évoque globalement *Madame Bovary* sans approfondir, etc.). Dans certains cas, l'objet servira à montrer qu'il faut modifier la théorie voire il servira à l'invalider complètement.

2. Accent sur l'objet. La théorie n'est qu'un moyen pas une fin. Elle est exploitée pour connaître l'objet auquel elle est appliquée et non pour elle-même. Ce qui n'empêche que l'analyse puisse au passage valider, invalider, modifier la théorie.

La théorie exploitée est habituellement généraliste, mais elle peut encore être universaliste ou, à l'opposée, particulière. Dans le cas d'une théorie particulière, les catégories d'analyses sont construites spécifiquement pour telle classe d'objets, voire tel objet, et doivent être modifiées pour telle autre classe, voire tel autre objet (cf. Croce). La radicalisation de cette thèse voudrait qu'il faille changer non seulement les catégories d'analyse mais de théorie pour chaque classe d'objets, voire objet. Par exemple, la théorie des graphes sémantique de Rastier, tout en donnant une liste de douze relations qui permettent de décrire la plupart des textes, prévoit que cet inventaire peut être modifié pour mieux s'adapter aux différents types de textes et aux objectifs de l'analyse (en ajoutant, supprimant, précisant ou généralisant des relations). Nous avons pour notre part transposé cette théorie pour décrire les images. D'aucuns pourraient dire que, puisque nous changeons de classes d'objets en passant des textes aux images, nous devrions nécessairement changer de théorie.

¹⁰ Selon Pierre Ouellet, communication présentée au colloque : *Théories et objets métissés*, Montréal, Société de sémiotique du Québec, mai 2000.

En général, une théorie est postulée valable pour telle classe d'objets, classe plus ou moins large jusqu'à l'universalisme. Dans les théories universalistes, le choix du type d'objet d'analyse est en principe indifférent. Ainsi le modèle actantiel a été posé comme pertinent pour tout récit et la définition donnée du récit était très générale : le passage d'un état à un état opposé (sous cet angle, même les recettes sont des récits). En réalité, le modèle actantiel est sans doute plus adéquat pour les contes, objets à partir desquels il a été élaboré. Comme la théorie est posée comme étant universelle ou générale, on montre cette caractéristique en analysant un objet de plus, parmi d'autres, qui s'y conformeraient. Comme l'écrit Rastier, l'universalité ne se décrète pas, du particulier à l'universel on ne peut conclure sans un échantillonnage élevé et, même méthodologiquement admise, cette universalité est toujours susceptible d'être contredite.

Approche, aspect, configuration et proposition

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Analyse (composantes de l'-) », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Analyse (composante de l'-) : L'analyse se produit dans la combinaison des composantes suivants : un ou plusieurs corpus, une ou plusieurs approches, un ou plusieurs aspects, une ou plusieurs configurations et une ou plusieurs propositions.

Présentation générale

L'**approche** est l'outil avec lequel on envisage l'objet d'étude (individuel : texte, collectif : classe de textes, typiciste : genre de textes). Ce terme est plus général que « théorie », qu'il englobe : toute approche n'est pas nécessairement une théorie, au sens fort du terme. Par exemple, en littérature, une analyse thématique traditionnelle ne repose pas à proprement parler sur une théorie explicitée; la micro-lecture est plus une méthode d'analyse qu'une théorie. L'approche est donc le « comment ». L'approche comporte, outre les concepts, un « programme » indiquant la manière d'utiliser ces derniers dans l'analyse et d'autres éléments méthodologiques, que ces éléments soient intégrés dans l'approche proprement dite ou propres à l'analyse en cours.

L'**aspect** est la partie de l'objet d'étude que l'on analyse. Pour prendre un exemple simple, traditionnellement on considère qu'un texte se divise sans reste (et en principe sans recouvrements, mais ce n'est pas si sûr) en deux parties ou deux aspects : le fond (les contenus) et la forme (la manière de présenter les contenus). Un aspect peut se décomposer en sous-aspects, c'est le cas notamment des aspects fond (thème, motif, etc.) et forme (ton, rythme, etc.). Pour une liste et une présentation des approches et aspects dans le cadre d'une analyse de texte littéraire, voir Hébert (2012-).

Ce que nous appelons la « **configuration** » est l'élément particulier visé dans l'aspect, par exemple l'amour pour l'aspect thématique. L'aspect et la configuration sont donc le « quoi ».

Il faut distinguer la configuration et le **sous-aspect**. Par exemple, si l'on considère que l'analyse thématique porte soit sur des thèmes soit sur des motifs, thèmes et motifs sont alors des sous-aspects mais pas des configurations. Par contre, le motif de la femme méprisée dans *Hamlet* sera une configuration.

Ce que nous appelons la « **proposition** » est la forme particulière que prend la configuration dans l'objet d'étude selon l'analyste, proposition que l'analyse s'assure de valider ou d'invalidier (par exemple : Hamlet n'est pas véritablement amoureux d'Ophélie). Si cette proposition est centrale dans l'analyse, elle peut être élevée au rang d'hypothèse globale. La proposition est donc le « ce qu'on dit du quoi » (en termes techniques, le quoi est le sujet et le ce qu'on en dit, le prédicat). → **Proposition**. La proposition est appuyée par une argumentation, laquelle est constituée d'arguments de nature et en nombre variables.

Un **corpus** est un groupe de produits sémiotiques constitué sur la base de critères explicites, rigoureux et pertinents pour l'application souhaitée. « Les romans qui sont dans ma bibliothèque » est un exemple de critère rigoureux mais non pertinent pour une analyse universitaire en général.

Approfondissement

Combinaisons aspect-approche

Posons que chaque objet d'analyse, dont le texte littéraire, est décomposable en aspects (parties, composantes, facettes, niveaux, dimensions, composantes, etc.) et que les diverses approches (grilles, théories, modèles, dispositifs, méthodes critiques, etc.) de cet objet se distinguent principalement en fonction des aspects qu'elles visent.

Il est possible qu'une approche ne soit valable que pour un aspect (une approche pourra prétendre être la seule à même de rendre compte de tel aspect ou être celle qui en rend mieux compte). Par exemple, la narratologie ne touche, en principe, que la dimension narratologique du texte; la stylistique ne touche en principe que, justement, la partie stylistique d'un texte, dont, en principe, elle est la mieux à même de pouvoir rendre compte.

Inversement, une même approche pourra étudier plusieurs aspects du texte. Cependant dans ce cas, en général, ces aspects distincts se laissent englober, d'une manière ou d'une autre, constituant en cela des sous-aspects. Ainsi, la sémiotique, la discipline qui notamment décrit les signes, s'applique autant aux signifiés (les contenus des signes) qu'aux signifiants (les formes qui véhiculent ces contenus), mais ces deux parties ne constituent que les sous-aspects du signe, qui est l'objet même de la sémiotique. Autre exemple, la sociocritique de Zima (2000) vise l'aspect social d'un texte, localisé, selon lui, dans trois sous-aspects : lexical, sémantique et narratif. Cela étant, rien n'empêche de constituer des approches composites, par exemple en mélangeant une analyse narratologique et une analyse stylistique. Comme pour tous les mélanges, celui-ci doit être légitime (il est des théories quasi-impossibles à mélanger parce que reposant sur des hypothèses, postulats opposés) et dynamique (il ne s'agit pas de faire une analyse narratologique et en parallèle une analyse stylistique mais de faire « converser » ces deux analyses).

Portée des aspects

Certains aspects ne portent pas pour tous les produits d'un même corpus (par exemple, la versification ne s'applique pas, sauf exception rarissime, au roman et pas complètement pour la poésie non versifiée). Dans certains cas, un aspect recouvrera en totalité ou en partie un ou plusieurs autres aspects. Par exemple, l'analyse du rythme présuppose celle de la disposition des unités et en conséquence le rythme englobe une partie si ce n'est la totalité de la disposition (même si des analyses de la disposition peuvent en principe ne pas toucher au rythme); l'analyse des contenus englobe et dépasse celle des thèmes, puisque tous les contenus ne sont pas des thèmes au sens traditionnel du mot.

Recoupements entre aspects et approches

Un élément d'un texte peut relever de plusieurs aspects. Par exemple, la majuscule, particularité *graphique* et *grammaticale*, peut participer également de phénomènes *sémantiques* et *rhétoriques*, comme le soulignement ou la personnification (laquelle touche également la dimension *symbolique*).

Des approches sont susceptibles de se recouper en (bonne) partie, par exemple la stylistique et la rhétorique (on a pu dire que la stylistique est la rhétorique des modernes). Des aspects sont susceptibles de se recouper en (bonne) partie, par exemple les thèmes et les signifiés.

Des aspects pourront être correspondre à des sémiotiques (des langages) se manifestant au sein du même objet, que cet objet soit proprement polysémiotique (par exemple, le théâtre : parole, geste, musique, etc.) ou qu'il soit polysémiotique uniquement dans sa diversité interne (par exemple, dans un texte, la ponctuation en tant que système autonome de signes, distinct de celui formé par les mots).

Valorisation des aspects

Du point de vue de la production ou de la réception, on pourra valoriser différemment les aspects dégagés dans la typologie des aspects. Par exemple, fond et forme sont censés, traditionnellement du moins, rendre compte sans résidu de l'ensemble du texte (et, plus généralement, de tout produit sémiotique) : tout y est soit fond, soit forme. Certains genres, mouvements, courants, périodes, écoles, auteurs valoriseront l'un ou l'autre. Par exemple, les « **formalistes** » valorisent la forme. Cette valorisation d'un aspect donné se manifeste notamment : dans le temps de production investi dans cet aspect (en principe, il sera plus élevé pour l'aspect valorisé, par exemple pour les thèmes dans le cas des « **substantialistes** »); dans les jugements sur cet aspect éventuellement présents dans le texte lui-même; dans le temps de réception accordé à cet aspect (en principe, pour une œuvre substantialiste, on accordera plus d'importance à l'analyse du fond qu'à celle de la forme).

Prenons un exemple moins simpliste que l'opposition fond/forme, d'ailleurs contestable. Considérons que la représentation théâtrale implique une douzaine de « langages » ou sémiotiques (parole, décor, accessoire, musique, etc.). Ces sémiotiques pourront être présentes/absentes dans une classe, un type d'œuvres (un genre par exemple) ou une œuvre donnée. Cette présence/absence pourra être éventuellement quantifiée ou en tout

cas qualifiée en termes d'intensité (les costumes sont-ils un peu, moyen, fortement présents dans cette œuvre?). Ces sémiotiques pourront être caractérisées aussi qualitativement ailleurs que dans leur présence/absence (par exemple, tous les costumes porteront une tache rouge). Enfin, les différentes sémiotiques pourront être hiérarchisées entre elles. Par exemple, dans la dramaturgie moderne, au contraire de la dramaturgie traditionnelle, on tend souvent à considérer que la parole n'est qu'une sémiotique parmi d'autres, et on ne la mettra donc pas nécessairement au premier plan. La structure de l'œuvre peut même tendre à l'équivalence de chaque sémiotique, produisant une sorte structure neutre ou aucune sémiotique ne ressort vraiment globalement (même si ponctuellement, localement il peut en être autrement). → **Polysémiotique (produit -)**.

Typologies des approches

Proposons quelques typologies des approches de produits sémiotiques. Nos propos porteront sur la littérature, mais on peut les généraliser à tout produit sémiotique artistique voire tout produit sémiotique tout court.

Distinguons trois formes de critique littéraire de nos jours : la **critique normative**, essentiellement journalistique ; la **critique descriptive**, essentiellement universitaire ; la **critique créatrice** ou critique des écrivains (pour des détails, voir Compagnon, 1997). Les deux premières formes de critique peuvent être dites « **extérieures** », puisqu'elles ne sont pas généralement le fait d'écrivains, et la dernière, « **intérieure** » puisqu'elle provient d'écrivains (nous n'employons pas les termes « externe » et « interne », qui possèdent une autre signification dans la typologie des critiques). La critique, peu importe son espèce, suppose l'application, implicite ou explicite, d'une ou de plusieurs théories littéraires à l'analyse d'un objet littéraire (texte, corpus, genre et autres formes littéraires). Nous avons vu que l'approche est un concept plus général que celui de théorie, en ce qu'une théorie n'est pas nécessairement destinée directement à l'application et en ce que toute analyse n'est pas nécessairement la mise en œuvre consciente, explicite et soutenue d'une théorie.

En principe, la critique normative, la critique descriptive et la critique créatrice peuvent être immanentes ou non immanentes. Une approche est **immanente** si elle tend, par réduction méthodologique (c'est-à-dire consciente, explicite et pertinente) ou fallacieuse (inconsciente et/ou non pertinente), à faire prédominer les causes inhérentes à l'objet en soi (qui peut être un type, par exemple un genre) sur les causes qui lui sont afférentes (les causes afférentes étant reléguées au contexte (externe), qui reste méthodologiquement inanalysé). La linguistique, la sémiotique, la narratologie sont des exemples de théories généralement immanentes. L'histoire littéraire, la psychanalyse littéraire, la sociologie littéraire sont des exemples de théories généralement **non immanentes**. Il s'agit en fait de tendances, une approche n'est jamais totalement immanente ou totalement non immanente. Comment peut-on prétendre comprendre un phénomène immanent à l'œuvre sans un minimum de contextualisation externe? Comment une analyse non immanente pourrait-elle rendre compte d'une œuvre sans se raccrocher minimalement à des phénomènes qui sont immanents à cette dernière? Parfois, une même approche peut, selon le cas, être **interne** ou **externe** (par exemple, la psychanalyse de l'auteur : externe; et la psychanalyse des personnages : interne). De plus, les luttes de préséance ou de prééminence entre les approches immanentes et celles qui ne le sont pas sont non avenues. L'approche immanente n'est pas en soi un simple auxiliaire d'une approche non immanente qui donnerait le sens définitif de l'œuvre et inversement. L'approche externe n'est pas un préalable nécessaire et jamais terminé avant de pouvoir entreprendre une approche immanente. Chaque type d'approche, sous réserve de sa validité scientifique, est a priori complet en lui-même. L'approche immanente intègre les éléments non immanents à partir de son point de vue et l'approche non-immanente intègre les éléments immanents à partir de son point de vue.

Une approche peut être interne, entendu au sens disciplinaire du terme, sans être immanente. Par exemple, la génétique textuelle est interne au point de vue disciplinaire puisqu'elle s'est constituée dans le champ des études littéraires; mais elle n'est pas (en tout cas pas généralement) immanente puisqu'elle s'intéresse aux conditions de la production des textes, donc au contexte. Historiquement, les approches externes deviennent souvent rapidement des approches non totalement externes. Ainsi la psychanalyse deviendra plus tard la psychanalyse littéraire ou la psychocritique; la sociologie, la sociocritique; etc. Cela étant, de manière générale, quand on parle d'approche interne, on parle d'approche qui tend vers l'immanence.

Typologie des corpus

Une approche peut être utilisée de deux manières. Un produit ou un groupe de produits sémiotiques (par exemple des textes littéraires) peuvent être analysés par une approche (l'approche est un moyen, le produit est la

fin) ou encore peuvent être utilisés pour illustrer une approche (l'approche est la fin, le produit est le moyen). En principe, lorsqu'un groupe de produits sémiotiques sont analysés ensemble, c'est qu'ils constituent un corpus.

L'analyse d'un corpus avec produit unique n'est pas la même chose que l'analyse d'un produit d'élection. En effet, il peut arriver que, par le jeu de la combinaison de critères, il soit généré un corpus avec un seul produit qui réponde aux critères. Ce n'est pas la même chose que de décider, avec des critères extérieurs à l'analyse envisagée (l'amour que l'analyste porte à telle œuvre, ou la fascination que celle-ci suscite chez lui, par exemple), de faire porter celle-ci sur un seul produit.

Rastier (2011 : 36) distingue – à propos des textes, mais l'on peut généraliser à tout produit sémiotique – quatre niveaux de définition pour le corpus :

« (1) L'**archive** réunit l'ensemble des documents accessibles pour une tâche de description ou une application. Elle n'est pas un corpus, parce qu'elle n'est pas constituée pour une recherche déterminée. (2) Le **corpus de référence** est constitué par [l'] ensemble de textes sur lequel on va contraster les corpus d'étude. (3) Le **corpus d'étude** est délimité par les besoins de l'application. (4) Enfin les **sous-corpus de travail** varient selon les phases de l'étude et peuvent ne contenir que des passages pertinents du texte ou des textes étudiés. Par exemple, dans *L'analyse thématique des données textuelles — l'exemple des sentiments* [une analyse faite par Rastier et des collaborateurs][,] l'archive est la banque Frantext [une base de données qui contient des milliers de textes français], le corpus de référence est constitué de 350 romans publiés entre 1830 et 1970, le corpus d'étude est constitué des passages contenant des noms de sentiments, et les sous-corpus réunissent les contextes [de mots] propres à tel ou tel sentiment [par exemple, l'amour, l'ambition]. »

Aspects du texte littéraire

Plutôt que de dresser un impossible inventaire des aspects du texte en tenant compte de la variation de cette inventaire en fonction des différentes conceptions du texte et de ses aspects, d'un théoricien ou d'une époque à l'autre, nous avons décidé de privilégier, pour l'essentiel, une approche raisonnée plutôt qu'encyclopédique.

Cet inventaire¹¹ des aspects ne présente pas directement une méthode d'analyse, mais quelques angles d'analyse d'une œuvre (par exemple, il ne suffit pas, pour obtenir une analyse satisfaisante, de repérer quelques phénomènes dans un texte et de les classer sous les divers aspects). Si, pour produire une analyse, on prend plusieurs aspects, en général on choisira des aspects qui sont complémentaires en eux-mêmes (par exemple, grammaire et syntaxe; disposition et rythme) ou dont on pourra faire état des relations particulières qu'ils entretiennent entre eux dans l'œuvre analysée. On évitera donc des analyses « en vrac », où l'on passe d'un aspect à un autre sans que des relations explicites et significatives soient établies et interprétées (par exemple, on évitera de faire une analyse de la versification et une analyse des thèmes sans montrer leurs relations).

Contexte

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Topos », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Le **contexte** d'une unité est un « milieu » qui l'« entoure », fait d'unités (termes, relations entre ces termes, opérations, etc.), de même nature ou non qu'elle (par exemple, des mots comme contexte d'un mot), qui soit ont une incidence sur elle en la déterminant plus ou moins, soit n'ont pas d'incidence sur elle et donc ne la détermine pas. L'incidence peut se produire sur l'un et/ou l'autre des aspects d'un produit sémiotique (signifiants, signifiés, genre, style, etc.). On peut élargir la définition de « contexte » et distinguer (en enrichissant une typologie de Rastier) : (1) le **contexte actif**, celui qui a une incidence sur l'unité analysée; (2) le **contexte passif**, celui sur lequel l'unité analysée a une incidence; et deux contextes inertes : (3) le **contexte non actif**, celui qui n'a pas d'incidence sur l'unité; (4) le **contexte non passif**, celui sur lequel l'unité n'a pas d'incidence.

On peut distinguer entre le **contexte interne** et le **contexte externe**. L'intériorité et l'extériorité sont alors définies par une frontière qui est celle du produit sémiotique en cause (par exemple, un texte). Mais la clôture, toujours relative, du produit sémiotique est plus difficile à saisir qu'il n'y paraît, ne serait-ce que parce que des produits sont dotés d'étendues circoncentriques; par exemple, un texte oral est un produit, mais le texte oral et ses sémiotiques associées (par exemple, les gestes) sont également un produit, englobant le premier produit. Les sémiotiques associées aux textes, selon le cas oraux ou écrits, sont par exemple les suivantes : mimiques, gestuelles, graphies, typographies, diction, musique, images, illustrations.

Le contexte interne est soit monosémiotique (par exemple, pour un texte ordinaire), soit polysémiotique (par exemple, pour un texte illustré). Le préfixe « co- » peut servir à désigner le contexte interne, que ce contexte soit de même sémiotique ou d'une autre sémiotique que l'unité analysée. Par exemple, le **cotexte** d'une unité désigne, dans un texte, l'ensemble des autres signes textuels. Le cotexte connaît autant de zones de localité qu'il y a de paliers de complexité. Les principaux paliers d'un texte sont le morphème (les signes linguistiques minimaux, par exemple « agri- »), la lexie (en gros, groupe de morphèmes, par exemple « agriculteur » ou « pomme de terre »), la période (en gros, groupe de phrases) et le texte entier. S'il s'agit d'un texte ordinaire, l'unité analysée et son cotexte correspondent sans reste au produit sémiotique. S'il s'agit d'un texte illustré, le cotexte et l'unité analysée laissent de côté les images; parler de **coproduit** d'une unité permet alors d'inclure dans le contexte et les unités textuelles et les unités imagiques. Sur le même mode que « cotexte », on peut construire d'autres termes pour viser d'autres sémiotiques que le texte, par exemple en parlant de **co-image**.

Rastier considère que les unités du contexte externe (qu'il appelle « entour ») sont soit des unités sémiotiques (produits, performances, systèmes sémiotiques, etc.), soit des (re)présentations (des contenus de conscience : image mentale, etc.); il exclut les unités physiques (« phéno-physiques », dans sa terminologie). → **Zone anthropique**.

On peut distinguer de nombreuses formes de contextes externes : biographique (sous l'angle historique ou

¹¹ Nous nous inspirons d'un document de J. Blais (U. Laval), que nous modifions et développons considérablement.

psychologique; voir Psychologie), sociologique (voir Société), historique (la grande et la petite histoire), socioculturel, artistique et esthétique, scientifique, politique, idéologique, les autres œuvres du même auteur ou d'autres auteurs, etc. Les cinq grandes variables contextuelles externes sont le producteur, le récepteur, le temps, l'espace et la culture. Évidemment, le temps, l'espace et la culture du producteur et du récepteur peuvent être les mêmes ou encore être différents (par exemple, un lecteur étranger non contemporain d'un roman qu'il lit); il faut donc distinguer le contexte de production et le contexte de réception. Lorsqu'une même culture se transforme, c'est évidemment à travers le passage du temps, mais une même culture peut être considérée comme la même, par exemple dans ses caractéristiques fondamentales, même si du temps a passé. Un changement d'espace ne s'accompagne pas nécessairement d'un changement de culture (par exemple, la culture occidentale du Québec à la France). Une même unité relève toujours de plusieurs cultures, dont certaines sont circoncentriques, l'une englobant l'autre; par exemple dans la schématisation suivante « un Québécois » est l'unité, encadrée par les chevrons indiquant les englobements, dont ceux à droite d'elles sont circoncentriques : culture de la classe moyenne > un Québécois < culture québécoise < nord-américaine < occidentale.

De même que le producteur (volontairement ou involontairement), la production, le récepteur attendu (et donc celui non attendu), la réception attendue (et donc celle non attendue) se reflètent toujours dans le produit, le contexte se reflète toujours dans le produit (par exemple, même une utopie de science-fiction « parle » de l'époque contemporaine, fût-ce par la négative ou par l'omission significative). En effet, tout signe s'offre dans une triple perspective, selon Bühler : **symbole** relativement au référent (ce dont on parle), **signal** relativement au récepteur et **indice** (ou symptôme) relativement au producteur. À ces indices s'ajoutent éventuellement des indications volontaires du producteur sur qui il est, la production, etc.

Tout produit est affecté par le contexte et, ne serait-ce que pour cette raison, le reflète donc; tout produit affecte plus ou moins, en rétroaction, le contexte qui l'a vu naître et qui s'en trouve ainsi changé. Tel texte mineur a eu un impact mineur voire nul ou quasi-nul sur le contexte; mais des textes peuvent avoir eu et avoir encore un impact majeur : par exemple, la *Bible*.

Les approches dites contextuelles (par exemple, l'histoire littéraire pour les textes), en tant qu'elles excluent méthodologiquement l'immanence de l'œuvre, et les approches dites immanentes (par exemple, la sémiotique, la rhétorique), en tant qu'elles excluent méthodologiquement le contexte de l'œuvre, sont plus complémentaires qu'opposées, puisqu'il n'est pas possible de comprendre l'œuvre sans un minimum de contextualisation et de description interne.

Le contexte, selon Jakobson, est l'un des six facteurs de la communication. Il sous-tend la fonction référentielle.
→ **Fonctions du langage.**

Croyance, valeur, idéologie

La **dialogique** (Rastier) est la composante textuelle dont relèvent les éléments affectés d'une modalité. Les modalités sont des caractéristiques de grande généralité, regroupées par oppositions, affectées par un sujet observateur à un objet observé, dont la nature est alors infléchie par elles. On distingue notamment les **modalités véridictives** (vrai, faux, etc.), les **modalités ontiques** (réel, possible, impossible ou irréel) et les **modalités thymiques** (positif, négatif, etc.). Par exemple, Marie (sujet observateur) croit que la Terre est ronde (vrai et réel), qu'elle peut gagner à la loterie (vrai et possible) et aime le chocolat (positif). Il faut distinguer des sujets observateurs et des modalisations (une unité plus sa modalité) de référence et d'autres d'assomption. Les sujets et modalisations de référence sont associés à la vérité ultime du texte (en général le narrateur omniscient d'un texte est le sujet de référence). Les sujets d'assomption produisent des modalisations qui correspondent ou non aux modalisations de référence (par exemple, les modalisations de tel personnage seront données pour fausses par le narrateur). Lorsque la modalité affectée à une unité est différente d'un sujet à un autre, il y a **conflit modal**; lorsqu'elles sont identiques, il y a **consensus modal**. L'équilibre consensuel ou conflictuel peut être modifié par des **conversions**, par lesquelles les sujets changent de croyance. Les sujets observateurs sont de différents types : **auteur empirique** (c'est-à-dire réel, par exemple le Baudelaire réel), **auteur inféré** (dégagé à partir du texte, par exemple le Baudelaire qu'on s'imagine à partir de ses textes), **narrateur**, personnages, **narrataire** (voir Histoire), **lecteur inféré** (l'image que le texte donne du lecteur attendu), **lecteur empirique** (réel). Une **idéologie** est une structure hiérarchisée de modalisations onto-véridictives et thymiques. Un **système de valeurs** est une structure hiérarchisée de modalisations thymiques. L'**argumentation** est un processus visant à faire admettre la valeur d'une proposition logique, c'est-à-dire un couple fait d'un sujet (ce dont on parle) et d'un prédicat (ce qu'on en dit); la proposition peut être, notamment, une modalisation (le prédicat est alors une

modalité) ou un ensemble de modalisations. L'**argumentaire** est l'ensemble des arguments validant ou invalidant une proposition logique.

Disposition

La **disposition** est le placement des unités (signifiants, signifiés, etc.) dans un substrat temporel (la place respective des mots d'un roman), spatial (la disposition des accessoires sur une scène) et/ou spatial (la place respective des séquences dans un film). Dans la mesure où le rythme naît par la présence d'au moins deux unités (mais ce peut être la même unité répétée) disposées dans au moins deux positions successives, toute étude rythmique présuppose une étude dispositionnelle (voir Rythme). Mais toute analyse dispositionnelle n'intègre pas nécessairement une analyse rythmique (même si elle peut difficilement en faire l'économie et n'a pas intérêt à le faire). La disposition est établie ou modifiée par les grandes opérations de transformation (voir Opération). L'adjonction, la suppression et la substitution modifient l'inventaire des unités; le placement établit la position des unités, le déplacement (dont la permutation est l'une des formes) la modifie, etc. En suivant la terminologie de Rastier, la disposition des signifiants peut être appelée **distribution** et celle des signifiés, **tactique**. Distribution et tactique ne correspondent pas exactement, puisque, par exemple, il existe des unités du signifié discontinues pour ce qui est des signifiants (isotopies) et que dans un même signifiant peuvent se « superposer » deux signifiés et plus (par exemple, un signifié littéral et un autre figuré), etc. Voir le document sur le rythme.

Espace

L'**espace** est le substrat dans lequel se déploient les phénomènes dimensionnels. De même que le temps est à la fois une position dans un continuum et une durée (définie par la différence entre deux positions), l'espace est à la fois une position (définie dans deux ou trois dimensions) et une étendue. L'espace est aussi l'organisation particulière d'un lieu naturel ou construit quelconque. De même que la position temporelle est rapportée à un état donné d'une culture donnée (telle pièce écrite au XIX^e reflète plus ou moins, fut-ce par la négative ou par l'omission significative, la culture de son époque), l'espace est rapporté à une culture donnée (telle pièce écrite en France plutôt que partout ailleurs et reflétant plus ou moins la culture française). En fait, de même qu'on peut distinguer cinq temps principaux en interaction dans une production textuelle, on peut y distinguer cinq principales sortes d'espaces : (1) **espace de la production** (associé à l'auteur et à l'écriture : lieux où il écrit, lieux qui l'« habitent », qui l'ont habité); (2) **espace thématisé** dans la production : (2.1) **espace montré ou représenté**, (2.2) **espace évoqué** (par exemple un personnage en prison (espace représenté) rêve à la plage (espace évoqué)); (3) **espace de la réception** (lieux où se trouve le récepteur au moment de la réception, lieux qui l'habitent, qui l'ont habité). Voir le document sur l'espace. On peut également considérer comme espaces, susceptibles de structurations et de dispositions variées, la page et/ou la double page (la page de gauche avec celle de droite) du texte écrit. Voir Disposition. Les espaces thématisés peuvent correspondre, plus ou moins, ou encore ne pas correspondre (par exemple, l'Eldorado) à des espaces réels existants ou ayant existé. De même que les relations temporelles incluent la succession et la simultanéité (ou concomitance), les relations spatiales incluent la contiguïté et la superposition (spatiale). Contrairement au temps (qui va du présent vers le futur), l'espace, l'espace ne possède pas a priori une orientation. L'étendue spatiale se mesure en deux (surface) ou trois dimensions (volume), de même la position spatiale se donne en fonction de deux ou de trois dimensions.

Fond, forme

Traditionnellement, on considère que le **fond** est ce dont on parle (les contenus, les thèmes) et le **forme**, comment on en parle. Dans la forme, on place la versification, les genres, les styles, les procédés rhétoriques, les tons, les niveaux ou registres de langue, les champs lexicaux, les figures de style, la structure des phrases, les temps et modes verbaux, la ponctuation, la structure du texte, la voix et le point de vue de narration, etc. On a pu dire que le style est la forme du texte (Bénac et Réauté, 1993) (voir Style). En réalité, cette distinction, en apparence claire, ne cesse pas d'être problématique. L'opposition fond / forme ne recouvre pas celle de signifié / signifiant (voir Signe). En effet, si le fond correspond au signifié et que certains éléments de forme ressortissent du signifiant (par exemple, la versification), d'autres éléments de la forme font intervenir des éléments du signifié (par exemple, les tons). Voir le document sur le fond et la forme.

Genèse, variante, mise en livre

La **génétique textuelle** est l'étude des brouillons, conçus comme des **avant-textes**. Elle permet de rendre compte des modalités, causes et effets des opérations de transformations (ratures, ajouts, etc.) intervenues d'un avant-texte à un autre et d'un ou de tous les avant-textes au texte « final ». Nous dirons qu'elle peut également rendre compte de ces mêmes opérations intervenant d'une version d'un texte « final » à une autre (les deux éditions anthumes (c'est-à-dire non posthumes) des *Fleurs du mal*). Un avant-texte introduit des variantes par rapport à un autre avant-texte du même texte, s'il y en a un autre, et par rapport au texte final. Aux modifications opérées par l'auteur s'ajoutent celles, volontaires ou non, des instances éditoriales (coquilles, censure, etc.). Les instances éditoriales (éditeur, directeur de collection, typographe, etc.) font également, avec ou sans consultation avec l'auteur, des choix qui influent sur la production même si ces choix ne constituent pas à proprement parler des modifications du texte : choix du format du livre, de la police, des couvertures, du tirage, de la distribution, de la promotion, etc. Lorsqu'il y a plusieurs éditions différentes, on peut comparer les **variantes** textuelles et livresques (médiatiques). La genèse, la traduction, l'adaptation, les réécritures internes (par exemple, les trois aventures principales des *Trois petits cochons*), etc., sont des opérations comparables qu'on peut englober sous l'appellation générale de « réécriture » ou de « transposition » (voir Transtextualité); elles exploitent notamment les grandes opérations de transformation (voir Opération; voir le document sur l'adaptation). La genèse et la génération constituent les deux grandes perspectives de la production (voir Noyau génératif).

Genre

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Genre », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Tout produit sémiotique (texte, image, etc.) relève, fût-ce par la négative, d'un ou de plusieurs genres. Un genre textuel peut être défini sous différents angles, notamment soit en tant que programme de normes, soit en tant que type associé à ce programme, soit en tant que classe de textes qui relèvent de ce type. Un **genre** est un programme de prescriptions (éléments obligatoires), d'interdictions, de licences et de facultativités (éléments facultatifs mais prévisibles) qui règlent la production et l'interprétation (la réception) des textes.

Prescriptions, interdictions, licences et facultativités s'appliquent, selon le cas, aux signifiants (un sonnet doit comporter des rimes de tel type) ou aux signifiés (un sonnet ne peut pas, en principe, être vulgaire, d'où l'effet parodique du « Sonnet du trou du cul » de Rimbaud et Verlaine) ; un conte de fée peut comporter ou non un ogre). Le programme que constitue le genre définit un texte type ou modèle (par exemple, le sonnet) auquel correspondent plus ou moins les textes occurrences qui en relèvent (tels sonnets) ; le genre définit ainsi une classe de textes occurrences.

Un genre entretient des relations « horizontales » avec les genres avec lesquels il est interdéfini au sein d'un **champ générique** (par exemple, la tragédie et la comédie de l'époque classique). Il entretient également des relations « verticales » avec les genres qui l'englobent (le roman policier est englobé dans le roman) ou qu'il englobe (les différents **sous-genres** ou **formes** du roman policier). Tout texte relève d'un ou de plusieurs genres de même niveau et de plusieurs genres de niveaux différents (niveaux supérieurs et/ou inférieurs).

Des formes de l'analyse littéraire, et plus généralement de l'analyse sémiotique, consistent à définir un genre, à comparer des genres (par exemple, pour définir un champ générique), à classer un texte dans un ou plusieurs genres.

Les genres peuvent être appréhendés dans l'une ou l'autre des trois perspectives suivantes : (1) le producteur et la production (de quel genre relève cette production selon le producteur?) ; (2) le produit (de quel genre relève cette production selon les marques génériques qu'elle contient?) ; (3) le récepteur et la réception (de quel genre de texte relève cette production selon celui qui la reçoit, la lit, l'interprète?). Dans certains cas, les perspectives ne correspondront pas. Par exemple, Maupassant (production) appelle certains de ses textes « contes », alors que les lecteurs actuels (réception) considèrent qu'il s'agit plutôt de « nouvelles ».

Ébauchons une typologie des mécanismes de transformation des normes à l'œuvre d'un genre à l'autre ou d'un genre à une époque donnée et du « même » genre à une autre époque. La même description peut s'appliquer entre un genre et sa parodie, entre un genre et un texte qui en relève. Soit les éléments suivants : (1) éléments prescrits, (2) proscrits, (3) facultatifs (c'est-à-dire qui sont explicitement prévus comme facultatifs), (4) indéterminés (c'est-à-dire qui ne sont ni prescrits, ni proscrits, ni facultatifs). D'un genre à un autre peuvent se

produire 16 transformations d'une norme : proscription d'un élément prescrit dans l'autre genre, prescription d'un élément proscriit, d'un élément facultatif, etc. Par exemple, le mouvement réaliste proscrivait (en principe) le lyrisme romantique. Le lyrisme romantique réagissait à la « froideur » des Lumières et du classicisme. En réalité, il y a 12 combinaisons importantes : ce sont celles où une norme est transformée en une autre norme; les quatre autres illustrent le cas où une norme est maintenue, conservée (nous les plaçons entre parenthèses).

Les 16 transformations d'une norme

	... PROSCRIT	... PRESCRIT	... FACULTATIF	... INDÉTERMINÉ
PROSCRIPTION D'UN ÉLÉMENT...	(1)	2	3	4
PRESCRIPTION D'UN ÉLÉMENT...	5	(6)	7	8
FACULTATIVISATION D'UN ÉLÉMENT...	9	10	(11)	12
INDÉTERMINATION D'UN ÉLÉMENT...	13	14	15	(16)

À un **courant** (le réalisme), un **mouvement** (le nouveau roman), une **école** (le romantisme), une **période** (le Moyen âge) correspondent des genres plus ou moins spécifiques. Comme n'importe quelle autre forme sémiotique, les genres apparaissent dans la transformation de formes antérieures ou contemporaines, se transforment et disparaissent en donnant naissance à de « nouvelles » formes.

Histoire, récit, narration

L'**histoire**, dans un texte littéraire et dans la perspective de la narratologie, est l'enchaînement logique et chronologique des actions et états thématiques. Le **récit** est la façon particulière de présenter les actions et états d'une histoire. Une même histoire peut être racontée de différentes manières (par exemple, en suivant l'ordre chronologique ou non). Le **narrateur** est l'instance fictive qui produit le récit et le **narrataire**, l'instance fictive à laquelle le récit est fait. Prologue et épilogue sont des séquences narratives facultatives qui encadrent le récit principal. Le **prologue** est une séquence narrative qui précède le récit principal et lui sert d'ouverture; l'**épilogue** est une séquence narrative qui suit le récit principal et lui sert de conclusion. L'**intrigue** est le fil logique qui unit les différents états et actions de l'histoire. L'**exposition** est la partie du récit qui présente et met en place les principaux éléments de l'histoire. Le **dénouement** est la partie du récit vers lequel les actions et états de l'histoire convergent et offrent leurs pleines conséquences. La **courbe dramatique** représente la fluctuation de l'intensité dramatique en fonction de l'écoulement du temps (par exemple, généralement l'intensité dramatique atteint son sommet dans le dénouement). Un récit est fait notamment de **descriptions** (d'actions, d'objets, d'êtres, d'émotions, de concepts), de **dialogues** (au sens large : monologues, monologues intérieurs, dialogues proprement dits, etc.). Les dialogues peuvent eux-mêmes enchâsser des descriptions et des dialogues (et ainsi de suite).

Langue

Considérons que la langue est faite des composantes suivantes : morphologie et lexicale, sémantique, grammaire et syntaxe. La **morphologie** est la forme des unités lexicales (morphèmes, mots, expressions, phraséologies). Le **lexique** est l'inventaire même des unités lexicales. La **sémantique** est le sens, en contexte et s'il y a lieu hors contexte (en langue), des unités lexicales, des syntagmes, des propositions, des énoncés, du texte. La **grammaire** est l'ensemble des règles de transformation morphologique des unités en contexte. La **syntaxe** est l'ensemble des règles de combinaison et de distribution des unités (considérons que la ponctuation en fait partie), eu égard à leur nature et fonction. Donnons quelques exemples d'éléments linguistiques auxquels on peut s'intéresser. On peut étudier les catégories lexicologiques (synonymie, parasynonymie, homonymie, polysémie, hyponymie/hyperonymie, holonymie/méronymie, etc.; voir le document sur le sujet), les niveaux ou registres de langue (vulgaire, populaire, littéraire, etc.), les types de vocabulaire (langue générale, langues de spécialité, etc.), les champs lexicaux et sémantiques (voir Signifié), les dénnotations et connotations, les sens littéraux et figurés, les ruptures syntaxiques, les inversions, les élargissements de sens, etc. En tant que ces composantes sont définies par des normes, on peut étudier, dans un texte donné, le respect ou non-respect des normes (voir Style).

Mode mimétique

Un **mode mimétique** est un mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte (Rastier) et, plus généralement, d'un produit sémiotique. L'**impression référentielle** peut être définie comme

l'effet de réel de ce produit. Plus concrètement, le mode mimétique peut être appréhendé dans le type de relation entre le monde construit par le produit et le monde réel. Parmi les modes mimétiques, on peut distinguer (avec certains recoupements) : le réalisme empirique (dans le réalisme, par exemple), le réalisme transcendant (par exemple, dans le romantisme, le symbolisme, le surréalisme), l'idéalisme, le merveilleux, le fantastique, l'étrange, la science-fiction, l'absurde, l'allégorisme, le symbolisme, etc. Voir le document sur les modes mimétiques.

Noyau génératif

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Génération / genèse », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Génération / genèse : La **génération** est, avec la **genèse**, l'une des deux perspectives possibles pour envisager la production. La génération consiste dans le passage d'un type (ou modèle) à une occurrence (manifestation du modèle) ou encore dans celui d'un **noyau génératif** à la manifestation. → **Globalité / localité**. Dans les deux cas intervient le passage d'une unité virtuelle à la « même » unité mais réalisée. L'unité virtuelle est plus simple et plus générale et l'unité réalisée plus complexe et plus particulière. → **Généralité (degré de -)**. Ce passage se produit grâce à des opérations de transformation (adjonctions, suppressions, substitutions, conservations, etc.). → **Opération**. Le passage entre l'unité virtuelle et l'unité virtualisée est parfois considérée comme un parcours dotés de deux étapes ou plus (par exemple, structure profonde -> structure surfacelle -> manifestation). Le parcours génératif de la signification, hypothèse de Greimas, est un exemple de parcours génératif. → **Parcours génératif de la signification**.

L'analyse générique, dans la mesure où elle conçoit l'occurrence (par exemple un texte donné) comme le résultat d'opérations de transformations effectuées à partir du type (par exemple, le roman), est une approche générative. À l'opposé, la **génétiqque textuelle**, qui notamment rend compte du passage des avants-textes (brouillons) au texte, est évidemment une approche génétique. Notons qu'il est possible de généraliser la génétique textuelle en **génétiqque sémiotique**, qui sera l'étude des avant-produits, que les produits en cause soient des textes, des images, etc.

D'autres approches sont encore plus nettement génératives. Par exemple, chez Greimas, la signification d'un produit sémiotique, par exemple un texte, est généré par le passage, grâce à différentes opérations de transformations appelées « conversion », des surfaces profondes aux structures surfacielles puis à la manifestation. Greimas postule que la surface profonde du contenu de toute production sémiotique est représentée par un carré sémiotique dans lequel se trouve l'opposition vie/mort et l'opposition nature/culture, qui sont alors les noyaux génératifs de la production. → **Carré sémiotique**. Van Dijk considère que le contenu d'un texte peut être résumé dans une **macroproposition** qui génère l'ensemble du contenu de ce texte; c'est ainsi que « Je t'aime » serait la macroproposition de tel sonnet de Louise Labé. On voit la critique principale que l'on peut faire de ces approches et donc de l'aspect, le noyau génératif : ce noyau est très général et de ce fait peut tout aussi bien convenir pour un grand nombre de productions sémiotiques; leur pouvoir caractérisant, du moins celui associé au noyau le plus profond, est alors faible.

Selon Spitzer, toutes les parties de l'œuvre (du moins les principales parties) sont isomorphes (elles ont la même structure) entre elles et le tout est isomorphe aux parties; en ce sens, chaque partie est une **microreprésentation**, c'est-à-dire qu'elle constitue une réplique, en plus petit, du tout. Les parties sont ici des grands aspects du texte (style, composition, intrigue, thèmes, etc.). L'élément qui explique la structure est l'**étymon spirituel** (ou la racine mentale) : étymon parce que, comme la racine étymologique d'un mot, il est originel; spirituel parce qu'il est caractéristique de l'*esprit* de l'auteur. Cet étymon est une vision du monde. → **Vision du monde**. Pour dégager l'étymon spirituel, on constate un écart individuel, par exemple stylistique, (comme la profusion des relations causales (« parce que », etc.) chez Philippe, romancier du début du XX^e siècle); on le caractérise (par exemple, ces relations sont des motivations pseudo-objectives chez Philippe, en ce sens qu'il n'y croit pas); grâce à la caractérisation, qui sert d'indice, on restitue un possible étymon spirituel (par exemple, l'insatisfaction résignée chez Philippe) qui expliquerait les caractéristiques de la partie analysée et des autres parties. Pour Spitzer, le noyau génératif est une vision du monde. Mais, comme nous l'avons vu, on peut considérer qu'il existe des noyaux génératifs qui ne soient pas des visions du monde. On peut également considérer qu'une œuvre peut posséder plusieurs noyaux génératifs. De Saussure à Jakobson, la théorie du mot

clé est un autre exemple de théorie générative. En vertu de cette théorie, un texte donné est généré par les diverses formes que prennent les graphèmes (lettres) et/ou phonèmes d'un mot donné ou d'un groupe de ces unités; dans sa version forte, cette théorie veut que tout texte ait son **mot clé**.

Rastier (inédit, 2012) appelle « **dualité** » la « Distinction entre deux points de vue théoriques qui se complètent dans la description ; par exemple, la distinction entre la langue et la parole, la synchronie et la diachronie. » Les oppositions production / réception et génération / génèse sont deux autres de ces dualités.

Onomastique

L'**onomastique** est l'étude des noms propres. L'onomastique littéraire s'intéresse à la nature (et donc notamment aux espèces de noms propres), aux fonctions, aux modalités (notamment : apparition, maintien ou transformation, disparition des noms propres), causes et effets de la présence des noms propres dans une œuvre littéraire donnée ou dans un genre ou corpus donné. Les anthroponymes sont les noms et prénoms de personnes; on peut leur adjoindre les noms propres d'animaux (Fido, Prince, etc.) voire d'objets singuliers (par exemple, les noms d'épées, par exemple Excalibur). Les toponymes sont les noms de lieux naturels ou artificiels (Montréal, le lac Noir, Le Louvre, etc.). Les chrononymes sont les noms de périodes historiques (le Moyen âge, la Renaissance). Les r onymes sont des noms d'objets ou d'institution (par exemple, les marques de commerce : Viagra, ou les noms de compagnies : Ford). Dans la mesure où l'on considère que les titres d'œuvres sont des noms propres, la **titrologie** est une branche de l'onomastique littéraire. Les noms propres forment, avec d'autres types d'unités linguistiques (noms communs, pronoms, descriptions définies), l'étiquette d'un acteur; un acteur est une entité, en incluant les personnages mais en ne s'y limitant pas, dotée d'un rôle dans un texte. Voir le document sur l'onomastique.

Personnage, actant, acteur, agoniste

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Personnage », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Personnage : Au sens le plus large, un personnage est une entité anthropomorphe impliquée (ou susceptible de l'être) en tant qu'agent (ou sujet) dans l'action thématisée (c'est-à-dire « racontée » dans les signifiés) et fictive d'un produit sémiotique (un texte, une image, etc.). Par exemple, en vertu de cette définition, dans un roman, une pomme qui tombe par gravité sur la tête de quelqu'un est l'agent d'une action, celle de tomber sur la tête du malheureux justement, mais elle n'est pas anthropomorphe, notamment en ce qu'elle n'a ni conscience ni volonté, et n'est donc pas un personnage; également ne sera pas considéré comme un personnage le politicien réel dont on rapporte, fort mal selon lui, les propos dans un quotidien. Mais seront des personnages, par exemple, l'épée magique dotée de conscience et donc de volonté dans un conte, François, le chat qui obsède les deux protagonistes dans *Thérèse Raquin* (Zola), HAL 9000 (alias Carl), l'ordinateur contrôlant de *2001, l'odyssée de l'espace*.

La sémiotique préfère à la notion de personnage, plutôt intuitive et problématique, les notions d'acteur et d'actant. Au sens large, un **actant** est une entité qui joue un **rôle** dans un processus (une action) et/ou une attribution (l'affectation d'une caractéristique à quelque chose). En définitive, cependant, le fait de jouer un rôle dans un processus est aussi une caractéristique et est donc aussi de nature attributive. Un **acteur** est une entité qui remplit au moins deux rôles (ce peut être le même rôle pour deux processus ou attributions ou plus) dans un produit sémiotique donné (par exemple, tel texte). Par exemple, celui qui se lave est un acteur puisqu'à la fois agent de l'action et patient de cette action. En conséquence, un acteur se trouve à un niveau hiérarchiquement supérieur aux actants qu'il subsume, englobe. Les actants et acteurs se trouvent dans tous les produits sémiotiques, et pas seulement les  uvres. Les acteurs ne se limitent donc pas aux personnages, même largement définis. Ainsi, le Dow Jones sera un acteur dans un texte financier.

Les rôles possibles peuvent varier d'une théorie à une autre. Le modèle actantiel de Greimas en prévoit six (tous processuels, il n'y a donc pas de rôles attributifs) : sujet, objet (l'action que le sujet veut accomplir), destinataire (ce qui demande que l'action soit posée), destinataire (ce pour qui, pour quoi l'action est faite), adjuvant (ce qui aide le sujet dans son action), opposant (ce qui nuit au sujet dans son action). → **Modèle actantiel**. La sémantique interprétative de Rastier prévoit, sans exclusive, une quinzaine de rôles. Les rôles sont, dans ce

dernier cadre théorique, des cas sémantiques composant avec les acteurs qui leur sont reliés une **fonction dialectique** (une fonction, par exemple un don, un déplacement, dans l'« histoire » racontée dans un roman, une recette, un texte de finance, etc.). Ces rôles sont les suivants : (1) rôles processuels : accusatif (élément affecté par l'action) ; datif (élément qui reçoit une transmission) ; ergatif (élément qui fait l'action) ; final (but recherché) ; instrumental (moyen employé) ; résultatif (résultat) ; (2) rôles attributifs : assumptif (point de vue) ; attributif (caractéristique) ; bénéfactif (élément bénéfique) ; classitif (classe d'éléments) ; comparatif (comparaison métaphorique) ; locatif spatial (lieu) ; locatif temporel (temps) ; maléfactif (élément néfaste) ; holutif (tout décomposé en parties) ; typitif (type auquel se rapporte une occurrence). → **Cas sémantique**.

Au point de vue de l'ontologie naïve (qui définit les sortes d'êtres, au sens large), un acteur peut correspondre à : (1) un être anthropomorphe (par exemple, un humain, un animal ordinaire ou magique, une épée qui parle, etc.) ; (2) un élément inanimé concret, incluant les choses (par exemple, une épée ordinaire), mais ne s'y limitant pas (par exemple, le vent, la distance à parcourir) ; (3) un concept (le courage, l'espoir, la liberté, etc.). Par ailleurs, il peut être individuel ou collectif (par exemple, la société). → **Classement**.

Dans l'analyse d'un acteur simulacre d'un être humain (personnages), on peut distinguer les aspects suivants : 1) aspect physique (apparence, taille, poids, etc.) et physiologique (âge; tempérament¹² sanguin, nerveux, musculaire, etc.; etc.); (2) aspect psychologique (caractère, désirs et aversions, aspirations, émotions, attitudes, pulsions, etc.), intellectuel (intelligence, connaissances, culture, etc.) et idéologique (croyances, valeurs, moralité, etc.) ; (3) aspect relationnel et social (histoire personnelle, noms et prénoms, classes sociales (politiques, économiques, professionnelles, etc.), état civil, famille, conjoint, amis, ennemis, relations professionnelles, etc.); (4) pensées, paroles (et autres produits sémiotiques : dessins, etc.) et actions. Chacun de ces aspects peut être déployé en sous-aspects. Par exemple, l'aspect physique comprendra l'apparence extérieure du visage, du corps, etc.

Un **agoniste**, dans la théorie de Rastier est un acteur de niveau hiérarchiquement supérieur qui subsume, englobe au moins deux acteurs ayant des rôles identiques. Par exemple, dans la série des *Tintin* d'Hergé, Dupont et Dupond forment de manière générale un tel agoniste. Les acteurs englobés dans un agonistes peuvent relever de la même classe ontologique (par exemple, deux humains comme les Dupont-Dupond) ou encore relever de classes ontologiques différentes (un humain et un animal, un humain et un objet, un animal et un objet, etc.). Dans ce dernier cas, les acteurs sont sans doute toujours connectés par une comparaison métaphorique-symbolique : Charles Grandet associé, par le narrateur balzacien, à un élégant coffret dans *Eugénie Grandet*; Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir*, s'identifiant lui-même à l'aigle napoléonien. Toute connexion métaphorique-symbolique, entre acteurs ou entre éléments qui n'en sont pas, s'établit toujours sur la base d'au moins une propriété incompatible (un sème générique plus précisément; dans le cas de Sorel : humain vs animal, par exemple) entre les éléments connectés et d'au moins une propriété identique (un sème spécifique plus précisément; par exemple, la force de l'aigle et de Sorel). → **Analyse sémique**. Les agonistes peuvent intervenir dans la définition d'un genre; par exemple, le roman naturaliste (Zola, Maupassant, etc.) utilise un grand nombre d'agonistes humains-animaux, généralement dépréciatifs pour l'humain.

Si le **bestiaire** d'un produit sémiotique est fait de l'inventaire des animaux présents dans ce produit sémiotique et de leurs caractéristiques, on peut appeler, sur le même modèle : « **humanaire** » ou « **anthropaire** », l'inventaire caractérisé des humains présents; **anthropomorphe**, l'inventaire caractérisé des anthropomorphes présents; « **objectaire** », l'inventaire caractérisé des objets présents. D'autres inventaires thématiques caractérisés sont également possibles : plantes, insectes, concepts, émotions, etc.

Psychologie

L'analyse peut porter sur les éléments psychologiques ou psychanalytiques associés à un texte : fantasmes, pulsions, mécanismes de défense, rêves, complexes, psychoses, névroses, etc. Ces éléments peuvent être dégagés en fonction de la triple perspective de toute production : du côté du producteur (l'auteur réel ou celui construit par le texte), du produit lui-même (par exemple, l'inconscient du texte, celui des personnages), du récepteur (le lecteur empirique occurrence ou type ou encore le lecteur construit par le texte).

Réception, production, immanence

¹² Notons que le tempérament relèvera, selon les théories, soit de la physiologie, soit de la psychologie, soit des deux.

La **réception** est, au sens restreint, l'ensemble des performances sémiotiques effectuées dans la réception d'une œuvre. En relève, notamment, adaptations, traductions, ventes, réimpressions, rééditions, éditions différentes, lectures, interprétations, critiques, descriptions, analyses, citations, influences de l'œuvre. Au sens large, la réception est la perspective d'analyse qui se place du côté du récepteur et de la performance sémiotique de la réception. La réception est alors le processus et la relation qui unit le **récepteur** (par exemple, le lecteur) au **produit** (le texte). Les perspectives complémentaires sont : la **production** (du côté de l'auteur et de ses performances sémiotiques : génétique, intention (voir le document sur le sujet), message, vision du monde (voir Vision du monde)) et l'**immanence** (du côté de l'œuvre en elle-même). La production est le processus et la relation qui unit le **producteur** (l'auteur) au produit. Autrement dit, un schéma de la communication littéraire prend en compte, au minimum, trois instances et deux processus-relations (trois si on inclut la **transmission** du produit au récepteur). Entre les différentes perspectives, des différentiels sont susceptibles de se loger. Par exemple, une intention (perspective de la production) de produire tel phénomène chez le récepteur peut ou non être inscrite dans l'immanence de l'œuvre et peut ou non être perçue et être effective chez le récepteur (perspective de la réception). En gros, quatre combinaisons sont possibles. Prenons l'exemple du comique (on pourrait prendre d'autres exemples, comme les sens littéral et figuré) et les instances de la production et de la réception : (1) comique du côté de la production perçu comme comique du côté de la réception; (2) comique du côté de la production perçu comme non-comique (voir triste) du côté de la réception; (3) non-comique du côté de la production perçu comme non-comique du côté de la réception; (4) non-comique du côté de la production perçu comme comique du côté de la réception. Les combinaisons 2 et 4 correspondent à des processus communicationnels ratés, mais cette écriture ratée et/ou cette lecture « erratique » (St-Gelais, 2007) peuvent être créatrices. Voir le chapitre sur les différentes situations d'analyse relativement aux trois instances et deux processus.

Recueil

Un **recueil** est une œuvre constituée par le regroupement de textes, généralement courts. Ces recueils seront anthologiques (par exemple, une anthologie de la poésie française du XX^e s. ou des meilleurs textes d'Hugo) ou non (*Les fleurs du mal* de Baudelaire). Ils regrouperont des extraits de textes longs (par exemple, les anthologies scolaires) ou au contraire des textes courts mais intégraux : des nouvelles, des poèmes, des aphorismes, etc. La succession des textes au sein du recueil se prête à une analyse de la disposition (voir ce Disposition) et du rythme (voir Rythme). La coprésence de plusieurs textes au sein d'une même unité englobante a pour effet de modifier, d'infléchir leur sens propre. En effet, en vertu du principe général que le global détermine le local (le contexte (corpus, culture, etc.) détermine le texte; le genre détermine le texte; le texte détermine ses constituants (phrases, mots), etc.), un texte dans un recueil n'a pas exactement le même sens qu'en dehors de ce recueil. Chaque texte du recueil est le contexte des autres (voir Contexte). En ce qui a trait à la **représentativité**, des textes seront plus ou moins représentatifs (ou plus ou moins non représentatifs) du recueil que d'autres textes, et cela en fonction des caractéristiques envisagées (voir Style (Norme et écart)). Voir le document sur l'analyse d'un recueil. La relation entre recueil et texte s'inscrit dans une famille de relations entre tout et partie : contexte et texte; lexie (groupe de morphèmes, ex. « agriculteur ») et morphème (ex. « agri- »); phrase et lexie; période (groupe de phrases) et phrases; texte et période; texte et chapitre; chapitre et paragraphe; strophe et vers; etc. Voir Contexte.

Relation, opération, structure

Tout phénomène peut être envisagé comme une structure. Une **structure** est faite d'au moins deux éléments, ou **termes**, unis par au moins une **relation** dont on fait état (cependant, une structure réflexive unit un terme à lui-même). Une structure est le point de départ et/ou d'aboutissement d'opérations. Une **opération** est un processus, une action par laquelle un sujet opérateur caractérise, transforme ou émane (le modèle, le type émanant une manifestation, une occurrence) un objet, que cet objet corresponde par ailleurs à une relation, un terme, une opération ou une structure. Les **opérations de caractérisation** dégagent des propriétés d'un objet, par décomposition (mentale), classement, typicisation ou catégorisation (par exemple, en reconnaissant que tel texte est un poème), comparaison, corrélation présentielle (présupposition, exclusion mutuelle, etc.) et/ou causale, etc. Les **opérations de transformation** produisent, détruisent ou transforment des objets. Les grandes opérations de transformation sont : l'**adjonction** (on ajoute un élément), la **suppression** (on supprime un élément), la **substitution** (on remplace un élément par un autre), la **permutation** (on modifie l'ordre relatif des éléments, comme dans une anagramme) ou plus généralement le **déplacement** (précédé par un **placement**), l'**augmentation** (on augmente l'intensité d'un élément), la **diminution** (on diminue l'intensité d'un élément) et la **conservation**. Dans la conservation marquée, alors que des forces s'exercent pour qu'une opération soit

effectuée, l'opération ne se produit pas; selon le cas, la conservation prend la forme d'une non-adjonction, d'une non-suppression, etc. Parmi les grandes familles de relations on trouve : (1) les relations comparatives (**identité**, **similarité**, **opposition**, **altérité**, **similarité analogique** (dont la comparaison métaphorique et l'homologation, voir **Signe**), etc.); (2) les relations présencielles (**présupposition**, **exclusion mutuelle**, **corrélation directe**, **corrélation inverse**, etc.); (3) les relations d'englobement : typicistes (impliquant **occurrences** et **types**), méréologiques (impliquant **parties** et **touts**), ensemblistes (impliquant **éléments** classés et **classes** d'éléments); (4) les relations temporelles (**succession**, **superposition**, **superposition-succession**, etc.); (5) les relations spatiales; etc. Voir le document sur les relations et celui sur les opérations.

Rythme

Le **rythme** est l'effet de la succession d'au moins deux unités (mais ce peut être la même unité répétée) disposées dans au moins deux positions différentes; le rythme est également la structure particulière produite par cette succession. L'étude du rythme dépasse le contexte de l'étude de la versification (voir **Versification**). D'une part, les textes en prose comportent évidemment des phénomènes rythmiques; d'autre part, les rythmes peuvent impliquer des éléments qui ne sont pas des signifiants, mais des signifiés ou des signes; de plus, toute production sémiotique (film, tableau, etc.) produit des rythmes et pas seulement les textes; enfin, bien d'autres rythmes que ceux étudiés en versification informent les textes versifiés, non seulement ces rythmes négligés (mais produisant tout de même leurs effets) sont des rythmes du signifié mais également des rythmes du signifiant délaissés dans l'étude versificatoire. L'étude rythmique présuppose l'étude de la disposition des unités (voir **Disposition**). La disposition des unités présuppose leur **segmentation** ; leur mise en séquence ou **sériation** produit le rythme. Voir le document sur le rythme.

Signe, signifiant, signifié

Le **signe** est une unité constituée d'un signifiant et d'un signifié (par exemple, le mot « bateau »). Le signe linguistique minimal est le morphème (« agri-cult-eur » compte trois morphèmes). Le signe maximal est le texte. Le **signifiant** est la forme « matérielle » du signe qui permet de transmettre le contenu, le sens. Il y a trois sortes de signifiants textuels: phonémiques (phonèmes, par exemple *b-a-t-o*), graphémiques (graphèmes, par exemple, *b-a-t-e-a-u*) et, plus généralement, visuels (police, taille, disposition dans la page, images iconiques ou abstraites formées par les mots, etc.). Dans l'analyse des signifiants, on peut notamment chercher les répétitions significatives de phonèmes (allitérations, assonances, etc.) ou de graphèmes ou de groupes de phonèmes ou de graphèmes et ce, dans le cadre d'une analyse rythmique ou non (voir **Rythme**). Le **signifié** est le sens, le contenu véhiculé par un signifiant. Un signifié est décomposable en **sèmes** ou traits, parties de sens. Le signifié 'bateau' se décompose en sèmes /moyen de transport/ + /maritime/, etc. Un sème répété forme une **isotopie** (par exemple, /liquide/ dans « boire de l'eau »). Un groupe de sèmes répétés forme une **molécule sémique** (par exemple, /sentiment/ + /positif/ dans « amour et amitié »). Les topoï (voir **Topos**) sont des molécules sémiques stéréotypées. Diverses typologies des sèmes existent : figuratif / thématique / axiologique (Greimas et Courtés), inhérent / afférent (Rastier), dénotatif / connotatif. Lorsqu'on dresse la liste des signes lexicaux (morphèmes, mots, expressions, phraséologies) qui contiennent un sème donné dans un texte donné, on dégage le **champ lexical** de ce sème. Nous dirons que les sèmes qui, dans un texte donné, accompagnent un sème donné dans les unités lexicales où ce sème se trouve constituent le **champ sémantique** de ce sème. Des sèmes ou des signifiés peuvent être identiques. Ils peuvent également être opposés (par exemple, les signifiés 'nuit' vs 'jour', les sèmes /nuit/ vs /jour/). L'**homologation** est une relation entre (aux moins) deux paires d'éléments opposés (par exemple des sèmes) en vertu de laquelle on peut dire que, dans l'opposition A/B, A est (toujours ou majoritairement) à B ce que, dans l'opposition C/D, C est (toujours ou majoritairement) à D. La notation formelle d'une homologation se fait de la manière suivante : A : B :: C : D, par exemple, dans notre culture, blanc : noir :: vie : mort :: positif : négatif (le blanc est au noir ce que la vie est à la mort, etc.). L'analyse des signifiants peut transposer la plupart des concepts que nous venons de voir : les sèmes deviendront des phèmes (par exemple, les statuts de consonne ou de voyelle correspondent à des traits, des caractéristiques phémiques), les isotopies, des isophonies, les molécules sémiques, des molécules phémiques, etc. Des corrélations pourront être dégagées entre, d'une part, des sèmes, des isotopies, des molécules sémiques et, d'autre part, des phèmes, des isophonies et des molécules phémiques. Les types de sèmes que l'on peut s'attendre à trouver sont : (1) les sèmes associés à des classes oppositives de grande généralité (/abstrait/ vs /concret/, /animé/ vs /inanimé/, /humain/ vs /animal/ vs /végétal/ vs /minéral/, /positif/ vs /négatif/, etc.); (2) les sèmes associés à des classes correspondant aux champs de l'activité humaine (/alimentation/, /architecture/, /marine/, etc.); (3) les sèmes associés à d'autres classes que celles déjà mentionnées (/fruit/, /ustensile/, etc.); les sèmes définissant des caractéristiques (par exemple, /rond/, /doux/, /célèbre/, /jaune/, etc.). Un signifié comporte toujours plusieurs

sèmes. Il peut contenir les quatre sortes de sèmes, c'est le cas par exemple de 'poire', qui contient notamment : /concret/, /végétal/, /alimentation/, /fruit/, /jaune/.

Société

Il existe deux grandes manières d'étudier les relations entre la société et le texte, manières qui peuvent se combiner. La première est causale et s'attache à mettre au jour la détermination plus ou moins grandes des signifiants et signifiés du texte par le social. La seconde est représentationnelle et s'attarde à la représentation du social qu'effectue le texte, en particulier, mais pas exclusivement, par la thématisation (l'inscription en tant que thème) plus ou moins directe (fût-ce par la négative ou par l'omission significative : le roman du terroir qui passe sous silence les problèmes liés à la vie campagnarde) du social dans le texte (thématisation qui produit la « société du texte »). Le reflet de la société dans le texte peut se faire par conservation, tel élément de la société trouvant son pendant direct dans le texte, ou encore être obtenu par l'une ou l'autre des grandes opérations de transformation que sont l'adjonction, la suppression, la substitution, la permutation, l'augmentation et la diminution. La « théorie du reflet » pose plusieurs pièges. Il faut notamment tenir compte d'un possible reflet par la négative, par l'omission significative, ainsi que des reflets composés par condensation (deux phénomènes et plus du réel reflétés en un phénomène du texte) ou dissociation (un phénomène du réel reflétés en deux phénomènes et plus du texte). C'est sans compter les transpositions possibles (du sérieux au parodique, par exemple). Les trois principaux aspects sur lesquels on peut se pencher sont les **classes sociales** (dominants/dominés, nobles/roturiers, ouvriers/intellectuels, etc.), les **institutions** (État, système scolaire, Église, Justice, Éducation, etc.) et les **idéologies** (voir ce mot). La société réelle est l'un des contextes du texte (voir Contexte) et constitue en fait le « réservoir » de tous les contextes déterminés par le social (en excluant donc, par exemple, le contexte physique brut). Voir le document sur la sociocritique.

Style

Le style a reçu de nombreuses définitions. Le style peut notamment être défini comme les choix faits par un énonciateur, entre tous les moyens que lui offre la langue et les autres systèmes textuels, en tant que ces choix manifestent un écart par rapport au **degré zéro** de l'énoncé, c'est-à-dire la formulation la plus logique et la plus simple. Par exemple, « Il est parti pour le très long voyage » est un écart par rapport au degré zéro « Il est mort ». On peut également définir le style, plutôt que relativement au degré zéro, relativement au **degré attendu** (qui peut être le degré zéro ou un écart par rapport à celui-ci). Dans les deux cas, le style produit (et est produit par) un **écart** relativement à une **norme**. Or, les normes sont définies au sein de systèmes. Un texte est produit dans l'interaction de quatre grands systèmes : le **dialecte** (ou langue fonctionnelle), le **sociolecte** (usage de la langue et de normes proprement sociolectales qui définit notamment les genres), l'**idiolecte** (usage du dialecte, d'un sociolecte et de normes proprement idiolectales, c'est-à-dire propres à un énonciateur), le **textoclecte** (usage du dialecte, d'un sociolecte, d'un idiolecte et de normes proprement textoclectales, c'est-à-dire propres à un texte). Le style a pu être également défini, plus restrictivement, relativement à l'idiolecte, comme usage d'un sociolecte propre à un énonciateur, c'est-à-dire, en gros, comme norme idiolectale (Rastier, 2001) (par exemple, le style baudelairien). Mais si le style est ainsi particularisant, dans d'autres sens, il est généralisant. C'est ainsi qu'on parlera de styles associés à des genres, par exemple le style romantique, ou à des manières d'écrire générales : style simple, fleuri, tempéré, sublime, artiste, esthétique, impressionniste, noble, figuré, etc. (Bénac et Réauté, 1993). On touche alors aux tons. Le **ton** est une manière d'écrire d'un énonciateur qui traduit son humeur ou ses sentiments et attitudes vis-à-vis du sujet qu'il traite. Le style a pu également être vu comme la forme du texte (par opposition à son fond; voir ces mots). Peu importe comment on le définit, il faut se rappeler que le style touche autant les signifiés que les signifiants. Les écarts sont produits par des **procédés d'écriture** (mais ceux-ci produisent également des non-écarts, des éléments respectant la norme en cause). Parmi ceux-ci, on trouve les figures de styles. On peut regrouper les principales **figures de style** dans les familles suivantes (Pilote, 1997): (1) figures d'analogie: comparaison, métaphore, allégorie, personnification ; (2) figures d'opposition: antithèse, antiphrase (ironie), chiasme, oxymore, (3) figures de substitution: métonymie, synecdoque, périphrase; (4) figures d'insistance: répétition, redondance, pléonasme, anaphore; (5) figures d'amplification: hyperbole, accumulation, gradation; (6) figures d'atténuation (ou d'omission): euphémisme, litote, ellipse; (7) figures faisant appel aux sonorités: onomatopée, harmonie imitative, assonance, allitération. Faisons remarquer que tous les procédés d'écriture ne sont pas des figures (par exemple, S+7, où l'on substitue à un nom commun d'un texte de départ le septième nom commun qui le suit dans le dictionnaire), même si probablement tous les procédés d'écriture, dans la mesure où ils sont perceptibles, produisent, notamment, des figures. Au niveau le plus fondamental, les écarts stylistiques sont produits par les grandes opérations de transformation (voir Opérations).

Temps

Le **temps** est le substrat dans lequel se produisent les simultanités et les successions. Il peut également être vu comme l'effet de la succession, accompagnée ou non de simultanités, d'unités. Enfin, il s'agit aussi d'un repère relatif (avant, après, etc.) ou absolu (1912, 1913, etc.), précis ou imprécis, associé à une ou plusieurs unités (position initiale, position finale et durée, c'est-à-dire intervalle de temps entre ces deux positions). Distinguons entre trois grandes sortes de temps : (1) le **temps thématisé**, lié à l'enchaînement chronologique des états et des événements de l'histoire racontée dans une production sémiotique (fût-ce dans un seul mot comme « épousera », qui raconte une mini-histoire); (2) le **temps de la disposition** (voir Disposition), produit par la succession – fortement (dans un film), moyennement (dans un livre) ou faiblement ou non contrainte (dans un tableau) – d'unités sémiotiques « réelles » (signes, signifiants ou signifiés) de la production sémiotique. Ces deux temps peuvent coïncider ou non (exemple de non-coïncidence : le deuxième événement de l'histoire sera présenté dans la première phrase et le premier événement dans la seconde phrase). Le temps thématisé, qu'il soit fictif (dans un roman) ou reflète le temps réel (dans un quotidien), est un simulacre (3) du **temps réel**. On peut encore distinguer le **temps thématisé représenté** et le **temps thématisé évoqué**; par exemple des personnages du XXI^e siècle (temps thématisé représenté) peuvent évoquer l'Antiquité (temps thématisé évoqué). Si on rapporte le temps aux trois instances de la communication sémiotique et à ses deux processus, on peut distinguer cinq temps : le temps du producteur (de l'auteur), le temps de la production de l'œuvre, le temps de la réception de l'œuvre et le temps du récepteur (voir Espace). Rapportés aux trois statuts du signe, les éléments temporalisés auront trois statuts : (1) ce seront des indices relativement au producteur (le choix d'une forme, d'un signifié, d'un signifiant en tant qu'il informe sur la situation temporelle de production); (2) ce seront des symboles relativement à ce dont on parle (ce sont les temps thématisés); (3) ce seront des signaux relativement au récepteur (et donc des indices sur la nature prêtée au récepteur et à sa situation temporelle par le producteur). Puisque le rythme peut être défini comme l'enchaînement, dans au moins deux positions temporelles successives, d'au moins deux éléments (fût-ce le même élément répété), l'étude du rythme présuppose l'étude du temps. Pour les relations temporelles, voir Relation. Voir le document sur le temps.

Thème, thématique, structure thématique

Au sens le plus large, un **thème** est un élément sémantique, généralement répété, se trouvant dans un corpus donné, fut-ce ce corpus réduit à un seul texte (ou plus largement, un seul produit sémiotique). En ce sens, un thème n'est pas nécessairement un élément conceptuel, général, existentiel et fortement valorisé ou dévalorisé (l'amour, l'espoir, la mort, la gloire, la liberté, la vérité, etc.); ce peut aussi bien être un élément conceptuel autre (l'entropie, le pluriel grammatical, l'amour des chats) ou un élément concret, général (les êtres animés, c'est-à-dire dotés de vie) ou particulier (les chats), important (la Tour Eiffel) ou dérisoire (le chewing gum). Considéré comme un tout inanalysé un thème correspond à un sème dont la répétition constitue une isotopie. Considéré comme un tout analysé, un thème correspond à un groupe de sèmes corécurrents (répétés ensemble), à une molécule sémique. Voir Signe. Une **structure thématique** est un groupement d'au moins deux thèmes unis par au moins une relation dont fait état l'analyste; par exemple, si dans une œuvre l'amour (thème 1) cause (relation) la mort (thème 2), ces trois éléments forment une telle structure. Au sens traditionnel du mot, une **thématique** est un groupement d'au moins deux thèmes dont les relations ne sont pas nécessairement explicitées par l'analyste. Bref, il peut, en principe, s'agir d'un simple inventaire de thèmes coprésents. Une structure thématique, par définition, rend nécessairement explicites les relations entre les thèmes qui la constituent. Postulons que tout thème peut être analysable et transformé en structure thématique et inversement. Par exemple, on peut appréhender l'amour en tant que thème proprement dit ou comme une structure thématique triadique comportant deux termes et une relation : « X aime Y ». En tant que groupe de sèmes, un thème est défini relativement à un niveau systémique donné et il peut prendre, relativement à certains de ces niveaux, la valeur d'un topos. Voir Topos.

Topos

Un **topos** (« topoï » au pluriel), au sens le plus large, est un groupe de sèmes corécurrents (qui réapparaissent ensemble), c'est-à-dire une molécule sémique, stéréotypé au sein d'un système autre que celui de la langue (voir Signe). La stéréotypie peut être créée à différents niveaux (voir Style). Un **sociotopos**, ou topos au sens restreint, apparaît dans au moins deux productions de producteurs différents. Un **idiotopos**, sans être un sociotopos, apparaît dans au moins deux productions différentes d'un même producteur. Un **textotopos**, sans être ni un sociotopos ni un idiotopos, apparaît au moins deux fois dans une même production sémiotique. Une groupe sémique qui n'est ni un sociotopos, ni un idiotopos, ni un textotopos est un **anatopos**, un groupe sémique non

stéréotypé. Au-delà du sociotopos, défini au sein d'un même genre ou discours, on peut distinguer le **culturotopos**, partagé par une culture donnée indépendamment des frontières génériques et discursives, et au-delà encore, l'**anthropotopos**, qui est de nature transculturelle voire qui constitue une constante anthropologique (un élément présent dans toutes les cultures). Un, plusieurs, tous les éléments constitutifs d'un topos donné peuvent être généralisés ou particularisés. Par exemple, par généralisation, le topos « /poète/ + /méprisé/ + /par peuple/ » deviendra « /être d'un monde supérieur/ + /méprisé/ + /par êtres d'un monde inférieur/ ». Cela permet par exemple d'élargir ce topos à Jésus, à l'homme de la caverne de Platon, à Socrate, etc. On peut distinguer entre **topoï thématiques** (par exemple, la fleur au bord de l'abîme, le méchant habillé en noir) et **topoï narratifs** (par exemple, l'arroseur arrosé, la belle qui aime un homme laid). Une œuvre est faite pour l'essentiel de topoï de différents niveaux et la part non stéréotypée des contenus thématiques est congrue. Il existe des milliers, peut-être des dizaines de milliers, de sociotopoï. On peut appliquer aux **symboles** (et aux allégories qu'ils peuvent fonder) les mêmes distinctions que nous venons de faire pour les topoï : **sociosymboles**, **idiosymboles**, **textosymboles**, **anasymboles**, **culturosymboles** (la balance comme symbole de la justice) et **anthroposymboles** (les archétypes, par exemple l'arbre comme symbole de l'homme). Voir le document sur les topoï.

Transtextualité

Genette (1982 : 8) distingue cinq formes de **transtextualité** : (a) la **paratextualité** (relation d'un texte avec sa préface, son titre, etc.) ; (b) l'**intertextualité** (citation, plagiat, allusion) ; (c) la **métatextualité** (relation de commentaire d'un texte par un autre) ; (d) l'**hypertextualité** (lorsqu'un texte se greffe sur un texte antérieur qu'il ne commente pas mais transforme (parodie, travestissement, transposition) ou imite (pastiche, faux, etc.), celui-là est l'hypertexte et celui-ci l'hypotexte) et (e) l'**architextualité** (relation entre un texte et les classes auxquelles il appartient, par exemple son genre). Quant aux éléments dits paratextuels, ils participeront, selon le statut qu'on leur accorde, d'une relation intertextuelle (au sens élargi que nous donnons au terme) si on les considère comme externes au texte, d'une relation intratextuelle si on les considère comme internes au texte, ou d'une relation proprement paratextuelle. Quant à nous, nous définissons l'intertextualité dans un sens plus large que ne le fait Genette et englobons ce qu'il appelle l'intertextualité, la métatextualité et l'hyper/hypotextualité ; évidemment, les distinctions de Genette n'en demeurent pas moins pertinentes. L'**autotextualité** est susceptible de prendre plusieurs formes : du texte comme tout à lui-même comme tout, du tout à une partie, d'une partie au tout et, enfin, d'une partie à cette même partie. Lorsque la relation s'établit entre une partie et une autre du même tout, il y a l'**intratextualité** (par exemple, si on compare deux personnages du même texte). L'intertextualité et l'architextualité peuvent être envisagées soit comme des relations globales (établies entre tous), soit comme des relations locales (établies d'abord entre parties et, de manière indirecte, entre tous) ; dans ce dernier cas, le terme de départ est considéré comme une partie du texte et le terme d'arrivée, une partie d'un autre texte (intertextualité) ou une partie d'un type textuel (architextualité). De surcroît, il existe des relations locales-globales : par exemple, une partie d'un texte évoquera globalement un autre texte ou un genre (par exemple, la phrase (partie) d'un roman qui dirait : « J'ai lu *Hamlet* » (tout)). L'étude intertextuelle englobe et dépasse l'étude des **sources** et **influences** d'une œuvre (ne serait-ce que parce que des évocations intertextuelles peuvent ne pas être volontaires) ; les sources trouvent leur pendant symétrique dans les textes « influencés » par un texte (voir Réception). Un texte A peut entretenir une relation d'intertextualité directe avec un texte B ou indirecte en entretenant une relation d'intertextualité avec le texte C lui-même en relation d'intertextualité avec le texte B. Une autre relation indirecte d'intertextualité est possible, celle qui s'établit entre B et C si chacun d'eux entretient une relation d'intertextualité avec A. Enfin, deux textes peuvent sembler entretenir entre eux une relation intertextuelle directe ou indirecte, mais en réalité ils puisent tous deux sans concertation dans un même réservoir des formes disponibles, qu'elles soient prégnantes ou non, à une époque donnée. Un cas particulier est celui où l'un des deux textes est celui qui a justement participé, par son rôle canonique, à la constitution du réservoir des formes disponibles (par exemple, un traité moderne de féminisme qui n'aurait pas connaissance des travaux de de Beauvoir pourrait tout de même en reprendre les idées puisqu'elles sont largement diffusées). Évidemment, les ressemblances entre texte peuvent également être le fait de ce grand pourvoyeur de ressemblance qu'est le hasard. Voir le document sur l'intertextualité. En élargissant l'hypertextualité on en vient à englober l'**adaptation** (un roman adapté en roman pour la jeunesse ou en film ou l'inverse), la **traduction** et mêmes les réécritures internes (par exemple, les trois séquences principales des *Trois petits cochons*) sous l'étiquette de **transposition** (dans un sens plus général que chez Genette). Voir le document sur l'adaptation.

Versification

La **versification** est un ensemble d'aspects textuels plus ou moins codifiés propres aux textes versifiés, rimés

et/ou comptés ou alors partagés avec d'autres formes textuelles (par exemple, les allitérations et assonances, le rythme). Les principaux aspects englobés dans la versification sont les suivants : nombre de syllabes du vers, traitement des hiatus (synérèse et diérèse) et des « e » caducs; regroupement des vers : strophes; disposition, richesse, genre de la rime; césures, accents, scansion et rythme (voir Rythme); formes fixes ou non. La plupart de ces aspects relèvent des signifiants (disposition des vers, richesse de la rime, etc.), mais d'autres relèvent des signifiés ou du moins des signes (par exemple, l'interdiction de faire rimer des mots de même racine, comme « bonheur » et « malheur »). C'est sans compter que des signifiés peuvent être associés aux éléments qui relèvent du signifiant (sens des phonèmes, sens de l'harmonie imitative, effet de stabilité et de symétrie des vers pairs, etc.). Un texte sera versifié ou non (prose). Un texte non (proprement) poétique peut être versifié (par exemple, le théâtre de Racine ou un roman en vers de Ducharme : *La fille de Christophe Colomb*), un texte poétique peut être non versifié (dans la poésie moderne ou dans la prose poétique). Voir le document sur la versification.

Vision du monde, vision de quelque chose

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Vision du monde », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

La **vision du monde**, la **conception du monde**, est la représentation du monde qui est celle d'un producteur donné, d'une classe, d'un type de producteurs donné (par exemple, une école littéraire, une classe sociale, une nation, une culture). Donnons un exemple simplifié de vision du monde. L'historien de l'art Worringer voit dans les représentations picturales géométriques et schématiques des Égyptiens de l'Antiquité le symptôme, chez ce peuple, d'un rapport angoissé au monde.

Théoriquement et méthodologiquement, puisqu'elles peuvent ne pas correspondre, il faut distinguer la vision du monde réelle, empirique (celle qui se trouve « dans la tête » d'un producteur), et la vision du monde construite, celle dégagée à partir des productions du producteur. Par exemple, un auteur peut vouloir donner de lui ou de ce qu'il pense, à travers son texte, une image qui ne corresponde pas à ce qu'il est vraiment, à ce qu'il pense vraiment. La vision du monde construite est élaborée en utilisant le produit comme source d'indices mais aussi, éventuellement, en l'utilisant comme source d'informations thématiques (par exemple, si un texte parle directement de la vision du monde de l'auteur, etc.). La vision du monde construite se trouve véhiculée, plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment, dans un, plusieurs, tous les produits du producteur (par exemple, plusieurs textes littéraires d'un même auteur). L'utilisation du produit comme source d'indices sur le producteur repose sur le postulat, difficilement contestable, que le produit informe toujours sur le producteur (et la production) et donc qu'il peut informer notamment sur la vision du monde qu'a ce producteur.

Par ailleurs, une « vision » peut également porter sur un élément plus restreint que le monde. Donnons des exemples littéraires. On peut ainsi analyser, dans un produit littéraire donné (texte, corpus, genre, topos, etc.), de **l'image**, la **représentation**, la conception ou la vision de l'auteur : de lui-même, de la littérature, d'une culture, d'une classe ou d'un groupe social, de la langue, d'un genre, de l'amour, etc.

Généralement, si ce n'est toujours, la vision peut être rendue par une ou plusieurs propositions logiques : par exemple, « Le monde est pourri », « Les femmes sont inconstantes ». Éventuellement les propositions logiques d'une même vision seront reliées entre elles par des relations particulières et donc constituées en structures plus ou moins complexes (jusqu'à former une idéologie élaborée). Donnons un exemple simple, que le monde soit pourri (P1) implique (relation) que des parties ou toutes les parties de ce monde (P2), par exemple les humains, soient pourries. Une proposition logique se décompose en sujet (ce dont on parle, par exemple : le monde) et prédicat (ce qu'on en dit, par exemple : pourri).

La vision peut être celle du producteur proprement dit (par exemple, un auteur), mais également, vision thématisée, celle d'un « personnage » (réel : un politicien dans un quotidien; fictif : un personnage dans un roman) dépeint dans la production; dans ce cas, la vision thématisée peut être congruente avec celle du producteur (le journaliste, le romancier) ou alors différente voire opposée.

L'analyse de la vision du monde – et, de manière plus atténuée, de la vision de quelque chose – s'inscrit

généralement dans les études génératives. En effet, on postule souvent que cette vision génère le produit, partiellement ou totalement. Par exemple, Spitzer considère que la vision du monde d'un auteur informe non seulement les thèmes mais également le style.

Voir Noyau génératif.

Approches du texte littéraire

Dressons, sans prétendre s'approcher de l'exhaustivité et en évitant autant que faire se peut les redondances, une liste des approches possibles et proposons quelques noms qui leur sont associés. Proposons également une présentation succincte et forcément grossière des approches; comme approche et aspect sont liés (comment parler, par exemple, de la stylistique, sans parler de style?), ce chapitre aura des recoupements avec celui qui présente les aspects.

Déconstruction

Sorin Alexandrescu (dans Greimas et Courtés, 1986 : 62) résume ainsi les opérations constitutives de la déconstruction : « découvrir l'opposition qui domine le texte donné et le terme privilégié de celui-ci [une opposition est faite de deux termes] ; dévoiler les présuppositions métaphysiques et idéologiques de l'opposition ; montrer comment elle est défaite, contredite dans le texte même qui est censé être fondé par elle ; renverser l'opposition, ce par quoi le terme précédemment non privilégié est maintenant mis en relief ; déplacer l'opposition et configurer ainsi à nouveau le champ problématique en question. Il faut donc souligner que la déconstruction ne se réduit ni au simple renversement d'une hiérarchie ni au rejet global d'une opposition ; au contraire, l'opposition est maintenue, tout en renversant sa hiérarchie interne et en déplaçant son lieu d'articulation. » Par exemple : (1) Derrida débusque l'opposition suivante courante dans le discours linguistique et philosophique (+ : terme valorisé; - : terme dévalorisé) : parole (+) / écriture (-); (2) il renverse l'opposition : parole (-) / écriture (+); (3) puis montrant que tout est en définitive écriture et que rien, pas même l'écriture, ne peut être dit originaire (et par là valorisé), il dissout pour ainsi dire l'opposition.

Auteurs : Derrida, De Man, Miller, Hartman, etc.

Dialogisme

« L'œuvre de Mikhaïl Bakhtine est contemporaine du formalisme russe mais son influence s'est fait sentir plus tard, après le structuralisme. Bakhtine se démarquait des formalistes en décrivant le fait linguistique comme procès social et situation communicationnelle. Cette insistance sur l'énonciation a pour conséquence de faire apparaître la pluralité de sens des énoncés, que Bakhtine appelle « hétéroglossie ». » (Compagnon, 2008) Voici comment Barsky (1997 : 55) présente la théorie du dialogisme proposée par Bakhtine : « L'acte de lecture est ainsi comparable à une conversation. Bakhtine s'intéresse modérément à l'opinion de l'un ou l'autre interlocuteur; l'aspect le plus important du dialogue réside dans son pouvoir de donner naissance à des énoncés imprévus, à des idées et à des opinions n'appartenant en propre à aucun des deux locuteurs, mais qui sont essentiellement le fruit de leur interaction. [...] Appliquée au roman, cette théorie suppose qu'un dialogue complexe s'élabore dans le texte, tout d'abord entre l'auteur et ses personnages (tout particulièrement le héros), mais aussi par l'entremise des personnages, entre l'auteur et le lecteur. En ce sens, le lecteur devient lui aussi personnage, placé dans une situation particulière, et dont le point de vue éclaire une interaction singulière (celle du texte), de façon également singulière, c'est-à-dire selon le contexte de lecture de l'œuvre. Si le lecteur relit ce même texte, sa « situation » aura forcément changé, ne serait-ce que parce que le texte est déjà familier. » Puisque les textes littéraires, à divers degrés (plus le roman et moins la poésie, qui serait monologique, croit Bakhtine), mettent en présence plusieurs voix à travers le dialogue, ils sont polyphoniques. En ce qu'ils confrontent plusieurs discours, les textes littéraires sont interdiscursifs. Chaque personnage porteur d'une idéologie (ou de plusieurs) « devient un *idéologue*, au sens bakhtinien du terme, et chacune de ses paroles un *idéologème*. » (Barsky, 1997 : 63)

Auteurs : Bakhtine, Kristeva, Todorov, Belleau, etc.

Féminisme

Le féminisme est la « Doctrine qui préside à la défense des droits et de la dignité des femmes. Le sens général du féminisme réside dans une inadéquation entre l'affirmation de l'égalité théorique entre les sexes et le constat de leur inégalité réelle » (Gerbière, 2006 : 320). On peut chercher dans les textes et formes littéraires, et ce dans toutes les composantes textuelles, les marques de cette égalité théorique et surtout de cette inégalité factuelle. On peut également chercher comment la doctrine féministe a été représentée, positivement ou négativement, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, dans un texte ou un corpus. On peut analyser

des textes d'hommes ou de femmes qui parlent des femmes ou même – puisque les caractéristiques et rôles masculins renvoient par la négative à ceux féminins – des hommes.

Auteurs : Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva, etc.

Formalisme russe

Le formalisme russe est un « courant de pensée née en URSS entre 1915 et 1930, connu ensuite en France par les traductions des ouvrages de T. Todorov (*Théorie de la littérature*, 1965). Comme l'avaient déjà affirmé S. Mallarmé et P. Valéry, en accord avec la critique structuraliste, le formalisme considère le texte littéraire comme une totalité formelle [...] autonome; l'étude du texte exige la recherche de critères formels, et non des indices historiques ou biographiques. » (Bénac et Réauté, 1993 : 97)

Auteurs : Jakobson, Tynianiov, etc.

Génétique textuelle ou critique génétique

La génétique textuelle est la discipline et l'étude qui analyse, sous l'angle de leurs causes et de leurs effets, les relations comparatives (identité, similarité, altérité, etc.) et opérations de transformation intervenant entre un avant-texte (« brouillon ») et un autre et/ou entre un avant-texte et le texte final.

Auteurs : Bellemin-Noël, Biasi, etc.

Genres littéraires

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Genre », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Les études génériques sont confrontées à la définition du genre. Nous avons vu que celui-ci peut être vu de différentes manières : comme un programme de directives; comme un type, un modèle, réalisant de manière abstraite ces directives; comme une classe de textes manifestant, plus moins intégralement, ces directives et ce modèle. Les principales tâches des études littéraires, sont de définir les genres (et les divers niveaux de sous-genres et, éventuellement de sur-genres (par exemple, les discours chez Rastier)), de définir les champs génériques (où sont interdéfinis les genres apparentés et concurrents), de classer des textes dans les genres, d'observer l'apparition, le maintien, la transformation (fût-ce comme genre père d'un genre fils), la disparition des genres. Ducrot et Todorov (1972 : 193) indiquent qu'« Il faut [...] cesser d'identifier les genres avec les noms des genres [...] certains genres n'ont jamais reçu de nom ; d'autres ont été confondus sous un nom unique malgré des différences de propriétés [par exemple le « roman » médiéval, défini comme tout texte en langue romane, a peu à voir avec le roman moderne]. L'étude des genres doit se faire à partir des caractéristiques structurales et non à partir de leurs noms ».

Auteurs : Aristote, Scheffer, etc.

Géocritique

Au sens le plus large, la géocritique est l'étude des causes, des modalités et des effets de la présence des espaces dans les textes littéraires. Ces espaces peuvent être ceux de la production (les espaces qu'habite le producteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent), ceux de la réception (les espaces qu'habite le récepteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent), ceux du produit (les espaces thématiques, intégrés dans le contenu de l'œuvre, que ces espaces soient entièrement fictifs ou correspondent plus ou moins à des espaces réels).

Auteurs : Westphal, Tally, Lahaie

Herméneutique

L'herméneutique est la « théorie de l'interprétation des textes. Issue historiquement de la tâche d'établissement des textes anciens, l'*herméneutique philologique* établit le sens des textes, en tant qu'il dépend de la situation historique dans laquelle ils ont été produits. Quant à l'*herméneutique philosophique*, indépendante de la linguistique, elle cherche à déterminer les conditions transcendantales de toute interprétation. » (Rastier, 2001 : 299) La plupart des approches, si ce n'est toutes, utilisent, consciemment ou non, des concepts de l'herméneutique matérielle ou philologique (cohésion interne entre les aspects et entre les passages du texte, cohérence externe avec les faits contextuels; sens littéraux/figurés, etc.). D'une certaine manière, même la déconstruction participe de l'herméneutique en en prenant le presque exact contrepied. On peut envisager une herméneutique matérielle générale, en tant que théorie de l'interprétation des produits sémiotiques, et des herméneutiques matérielles spécialisées (du texte, de l'image, etc.).

Auteurs : Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer, Ricœur, Spitzer, Starobinsky, etc.

Histoire des idées

Selon « une tradition interprétative déjà répandue dans l'Antiquité et au Moyen Âge [...], la littérature aurait été, dès ses débuts, une pratique de la fiction qui dissimulerait et révélerait à la fois des idées profondes » (Hallyn, 1990 : 241). Hallyn distingue deux grands courants traditionnels dans l'histoire des idées. Dans le premier courant (Hazard, Febvre, Pintard, Ehrard, Mauzi, Mortier, Lovejoy, etc.), on fait l'histoire d'idées isolées. On peut concevoir ces idées comme précises ou diffuses. Dans le second cas, les idées forment « un intertexte anonyme auquel les écrivains sont redevables et qu'ils transforment, mais dont il est impossible de définir l'origine ou la source précise ou unique. » (Hallyn, 1999 : 242) Selon Hallyn, l'histoire des idées doit éviter le piège du signifié et étudier également les signifiants : « Il arrive d'ailleurs que les correspondances les plus importantes avec des idées exprimées dans d'autres genres de discours [que littéraires] se situent justement au niveau du signifiant littéraire ou à celui de la structure abstraite de son discours, qui est révélé être homologue à un signifié déployé ailleurs » (Hallyn, 1999 : 245). Le second courant est synthétique; c'est celui de la *Geistesgeschichte* (les frères Schlegel, Dilthey, etc.). « Pour cette tendance, toutes les productions culturelles d'une époque – qu'elles soient littéraires, artistiques, politiques, scientifiques ou autres, – sont liées à une attitude générale envers le monde et la vie, un « esprit du temps » ou *Zeitgeist*. » (Hallyn, 1999 : 245) « Si l'on renonce à la conception d'une *Geistesgeschichte* telle quelle a été exposée ci-dessus, et qu'on aborde un moment de l'histoire comme un nœud où s'entremêlent des durées différentes, les idées individuelles (courte durée) se situent dans le cadre d'une idéologie (durée moyenne) et d'une « mentalité » (longue durée). Selon le cas, l'histoire des idées s'ouvre alors sur la sociocritique et/ou l'histoire des mentalités. » (Hallyn, 1999 : 248)

Auteurs : Hazard, Febvre, Pintard, Ehrard, Mauzi, Mortier, Lovejoy, les frères Schlegel, Dilthey.

Histoire des mentalités

La nouvelle histoire « s'impose vers la fin des années soixante : à ce moment plusieurs éminent historiens français s'avisent qu'outre les régimes politiques et les systèmes économiques, il y a lieu de prospecter un troisième niveau, celui des attitudes et des gestes coutumiers. L'histoire des mentalités, c'est avant tout la conviction que ce niveau des actes les plus anodins et les plus irréfléchis, que leur évidence même fait spontanément considérer comme immuables, s'altère incessamment au fil des siècles. » (Pelckmans, 1999 : 253) « [L]a nouvelle histoire s'intéresse moins aux réactions individuelles qu'aux attitudes stéréotypées par lesquelles l'homme moyen, à chaque époque, rejoint ses contemporains et se distingue de ses aïeux comme de ses descendants. D'où la prédilection pour les sources sérielles : un testament isolé risque d'être un cas d'espèce, un lot de testaments d'une époque donnée [...] nous renseigne, par les dispositions récurrentes, sur des préoccupations communes. » (Pelckmans, 1999 : 254) La littérature pourrait paraître un matériau privilégié pour l'histoire des mentalités qu'opère la nouvelle histoire, après tout : « Les aléas du quotidien sont, plus que les arcanes de la haute philosophie ou les ressorts cachés de l'économie, le matériau le plus habituel de la littérature de fiction. » (Pelckmans, 1999 : 255) Cependant, la littérature se prête mal à une approche sérieuse : « les diverses occurrences [thématiques] ne seront jamais exactement semblables. Ce seraient d'ailleurs les œuvres les plus médiocres qui se prêteraient le mieux à ces dénombrements : elles se contentent de reproduire le déjà-lu, alors que les grandes œuvres, qui renouvellent ce qu'elles reprennent, sont par définition hors-série. » (Pelckmans, 1999 : 256) Un autre problème est que la littérature est une fiction : certes, comme dans la vraie vie, « on y cause, on s'y marie et on y meurt. Cela ne signifie pas nécessairement qu'elle combine ces emprunts de

façon vraisemblable. » (Pelckmans, 1999 : 256). Par exemple, une pastorale nous apprend peu de choses sur la vie campagnarde sous l'Ancien Régime. Un autre problème encore. « L'histoire des mentalités tend à privilégier les laissés pour compte de l'historiographie traditionnelle. » (Pelckmans, 1999 : 257) Or, « Jusqu'à la Révolution, la littérature s'écrit sauf exception dans le voisinage immédiat des grands, dont elle épouse, fût-ce pour les fronder, les points de vue et les préoccupations. » (Pelckmans, 1999 : 257). Il convient cependant de relativiser ce problème de représentativité : « D'être moins astreintes à des tâches de jour en jour identiques, ces élites [dont la littérature reflète les idées], ont le loisir de prendre des initiatives; elles expérimentent ainsi la plupart des renouvellements mentaux, qui, en cas de succès, se diffusent à partir d'elles au travers des autres groupes. (Pelckmans, 1999 : 264) Nous avons vu ce que peut ou ne peut pas la littérature pour l'histoire des mentalités. Maintenant, que peut pour la critique littéraire l'histoire des mentalités? « Disons donc, en élargissant à la littérature une définition bien connue du fait de style, que la (grande) littérature c'est l'écart : le prix des œuvres est non certes de lâcher le réel, mais d'y ajouter, d'enrichir les vécus quotidiens de nouvelles résonances. Pour comprendre ce type de performance, il importe de connaître aussi la norme dont elle s'écarte; l'histoire des mentalités fournit des aperçus sur les attitudes communes du passé, sur les évidences silencieuses, diverses au fil des siècles, dont la prise de parole littéraire a eu à se démarquer. Elle éclaire les points de départ successif. » (Pelckmans, 1999 : 258) Elle permet notamment d'éviter les anachronismes interprétatifs. De plus, si la fiction n'est pas toujours des notations vraisemblables du réel, « Elle fournit parfois mieux : dans la mesure où elles épousent l'imaginaire de leurs lecteurs, les intrigues les plus farfelues permettent parfois d'entrevoir les racines psychologiques des mentalités, que les notations plus sèches des actes notariés ou des livres de raison ne laissent le plus souvent guère transparaître. » (Pelckmans, 1999 : 260)

Auteurs : Ariès, Le Roy Ladurie, etc.

Histoire littéraire

Au sens le plus large, l'histoire littéraire fait la description et l'interprétation des phénomènes littéraires – auteurs, œuvres, événements, mouvements, formes (genres, topoï, etc.), etc. – en tant qu'ils sont corrélés à des positions dans le temps historique. En ce sens, la première tâche de l'histoire littéraire est d'établir, d'inventorier et de sélectionner les phénomènes littéraires. Puisqu'un phénomène (même un « fait ») n'est jamais donné mais est construit, cette étape constitue donc déjà le fruit d'une interprétation (« Les données, c'est ce qu'on se donne », dit Rastier). L'histoire littéraire définit les caractéristiques « internes » du phénomène : qui? quoi? quand? où? comment? pour qui? Il s'agit donc notamment de dater les phénomènes et de ce fait d'établir des relations temporelles entre eux (succession, simultanéité, etc.) et de les sérier chronologiquement. À ces relations temporelles peuvent se superposer des relations causales, dont l'histoire littéraire doit rendre compte : relations de cause et de condition (c'est-à-dire de cause secondaire) ainsi que d'effet. Ces caractéristiques « externes » répondent à des questions comme : pourquoi ou à cause de quoi (causes et conditions)?, pour quoi (dans quel but)?, avec quels effets (résultats volontaires ou non)? Les causes (et certains de leurs effets) ou du moins les déterminations des phénomènes se trouvent dans les différents contextes de ces phénomènes (biographique, sociologique, politique, scientifique, esthétique, etc.). De manière générale, l'histoire littéraire essaie de restituer le contexte contemporain de l'œuvre et de mettre au jour les changements que peuvent apporter au « sens » de l'œuvre ses divers contextes ultérieurs. Elle mesure également l'évolution que constitue le phénomène par rapport aux phénomènes antérieurs et contemporains. Parmi les causes et effets qu'étudie l'histoire littéraire se trouvent, du côté des causes, les sources (hypotextes) et influences d'un texte donné et, du côté des effets, les textes qui ont été influencés par ce texte ou l'ont pris comme source (ils en sont les hypertextes). L'histoire littéraire met également en œuvre les relations comparatives (identité, similarité, opposition, etc.) intervenant dans l'assimilation (qui diminue les contrastes entre phénomènes) ou la dissimilation (qui augmente ces contrastes) des phénomènes. Par exemple, elle distingue, par la périodisation, des secteurs dans un continuum temporel donné et, de ce fait, se trouve à regrouper des œuvres jugées similaires justement parce qu'elles appartiennent à une même période contextuelle et en partagent donc les influences. L'histoire littéraire s'intéresse également aux opérations qui rendent compte de la dynamique du phénomène : son apparition, son maintien ou sa transformation (croissance, décroissance, etc.) et son éventuelle disparition. En plus de démontrer l'incidence (ou la non-incidence) des phénomènes contextuels sur un phénomène littéraire donné, l'histoire littéraire montre la représentation (ou non-représentation), directe ou indirecte, consciente ou inconsciente, des phénomènes historiques dans un texte, un corpus ou une forme littéraires. En effet, tout contexte détermine le producteur qu'y est baigné et il s'y reflète donc, et tout producteur détermine le produit et il s'y reflète donc. Ces « réflexions » peuvent aussi bien se produire dans les contenus, directement par thématisation (Napoléon dans un texte) ou indirectement (tel topos typique de telle époque ou, au contraire, en réaction aux topoï de l'époque), que dans les signifiants.

Auteurs : Lanson, Moisan, Fraisse, St-Jacques, Lemire, Melançon, etc.

Intermédialité

« Le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux différents d'analyse. Il peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités) : l'intermédialité vient après les médias. Ensuite, ce creuset de médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un médium bien circonscrit : l'intermédialité apparaît avant les médias. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des « médiations », mais aussi des « effets d'immédiateté », des « fabrications de présence » ou des « modes de résistance ». » (Mechoulan, s.d.) Le postulat principal de l'intermédialité est que le média informe les signifiants et contenus qu'il véhicule et n'est pas qu'un canal amorphe. Ce postulat est une application particulière d'un postulat plus général qui veut que le véhiculaire, qu'il soit signifiant, forme ou média, informe ce qui est véhiculé, qu'il soit signifié, fond ou « message ».

Auteurs : Mechoulan, etc.

Intertextualité

L'intertextualité est le phénomène étudié justement par les approches intertextuelles. L'intertextualité est la relation et le processus unissant au moins deux textes possédant des propriétés du signifiant et/ou du signifié identiques ou similaires voire contraires (en réaction). Les études intertextuelle peuvent inclure les relations dues au hasard ou au contraire se limiter à celles qui relèvent de l'influence, que cette influence soit celle de l'un des deux textes sur l'autre ou qu'elle proviennent d'un tiers texte.

Auteurs : Baktine, Kristeva, etc.

Linguistique

La linguistique est la science et l'étude des langues et des textes, oraux ou écrits, qui sont la réalisation et la manifestation des langues en tant que systèmes. En raison de la diversité même des langues, elle est souvent comparative. Mais elle peut également rendre compte d'une langue en elle-même. En tant qu'elles sont des textes, les productions littéraires sont justiciables d'une description linguistique. « La linguistique se divise en (1) *phonétique*, *phonologie*, étude des sons; (2) *grammaire*, étude des formes (*morphologie*) et des liaisons entre les éléments (*syntaxe*); (3) *sémantique*, étude des significations » (Bénac et Réauté, 1993 : 135); (4) *lexique*, étude des unités signifiantes; (5) *pragmatique*, « l'étude de l'usage du langage, qui traite de l'adaptation des expressions symboliques aux contextes référentiel, situationnel, actionnel et interpersonnel » (Jacques, 2008).

Auteurs : Jakobson, Benveniste, Maingueneau, Rastier, etc.

Littérature comparée

La littérature comparée est la discipline et l'étude qui compare des textes et formes textuelles provenant de cultures différentes pour en faire ressortir les identités, similarités et altérités et donner les causes et effets de ces différentes relations comparatives.

Auteurs : Étiemble, Brunel, etc.

Littérature et autres arts

La littérature peut être englobée dans les arts. À ce titre, on considérera qu'elle partage avec les autres arts, à des degrés variables, certains éléments (ou, à tout le moins, ces éléments sont-ils en relation analogique) : causes, effets, natures, fonctions, formes (contenus, genres, procédés, etc.), normes, etc. On peut donc étudier les correspondances (et les non-correspondances) plus ou moins directes, plus ou moins explicites entre la littérature et les autres arts. Notamment, les textes littéraires se trouvent souvent en contexte polyartistique (le texte dans la bande dessinée, dans le roman graphique, dans le livre illustré, dans une performance, une

installation, une représentation théâtrale). Dans la mesure où un art est considéré comme une sémiotique (par exemple, la sculpture) ou une polysémiotique (par exemple, l'opéra, fait de musique et d'art dramatique), l'étude des relations entre arts et littérature est toujours une étude polysémiotique (mais toute production polysémiotique n'est pas liée à un art : par exemple, un site Internet de médicaments). Voir le chapitre sur l'analyse polysémiotique. L'objet polysémiotique étudié peut correspondre à un seul et même média (par exemple, la bande dessinée pour le texte et l'image) ou il peut y avoir plusieurs médias en présence (par exemple, dans une installation). Dans ce dernier cas, cette étude est également intermédiaire. Voir Intermédialité. Quelles sont les grandes modalités de la coprésence de la littérature et des (autres) arts? D'abord, cette coprésence peut se produire soit dans un élément littéraire (par exemple, un roman qui parle de peinture), soit dans un élément ni littéraire ni artistique (par exemple, le présent texte parle d'arts et de littérature mais n'est pas littéraire). Cet élément intégrateur peut être une œuvre, un contenu (signifié), une expression (signifiant), un signe (signifiant plus signifié), un type (une forme stéréotypée : genre, topos, figure de style, etc.), une occurrence (manifestation d'un type), etc. Ensuite, la présence peut prendre plusieurs formes. 1. Présence réelle : par exemple, le textuel et le pictural (l'image) dans un livre illustré. 2. Présence thématisée dans les signifiés : par exemple, un livre qui parle de sculpture ou d'art. 3. Présence évoquée par les signifiés : par exemple, un texte littéraire qui parle de Vénus sortant de l'eau évoque l'histoire de l'art, car ce thème ou motif y est bien plus important qu'en littérature. 4. Présence évoquée par les signifiants : par exemple, un poème dont la disposition spatiale évoque un travail pictural (calligramme, poésie concrète, etc.). En théorie, on peut prévoir une présence évoquée par un signe, en tant que combinaison globale d'un signifiant et d'un signifié; mais sans doute cette présence est-elle analysable par le signifiant et le signifié séparément. Il est possible de rapporter les relations entre littérature et arts à la typologie des relations transtextuelles de Genette. Ainsi, cette relation peut être intertextuelle et s'établir entre deux œuvres (un roman parlant d'un tableau particulier existant réellement). Elle peut être hypertextuelle, une œuvre se greffe alors à une autre (par exemple, dans l'adaptation cinématographique d'un roman). Elle peut être hétéro-architextuelle : le lien se fait, non pas entre une œuvre et le type dont elle relève (par exemple, un roman donné et le type roman), ce qui est de l'architextualité (ou, dit autrement, de l'homo-architextualité), mais entre une œuvre et le type dont elle relève partiellement (par exemple, un roman écrit comme un film en général). La relation peut être métatextuelle (par exemple, un essai d'un écrivain ou d'un artiste analysant, commentant une œuvre picturale). Notons qu'il existe des relations intra-métatextuelles (par exemple, la relation entre une légende peinte dans un tableau et ce qu'elle décrit; par exemple entre « Ceci n'est pas une pipe. » et l'image de la pipe dans *La trahison des images* de Magritte). La relation, enfin, pourra être paratextuelle (par exemple, celle entre un tableau et son titre « littéraire », comme on en trouve beaucoup chez Magritte notamment). Un même producteur peut générer des produits sémiotiques relevant, respectivement, d'un art et de la littérature. Par exemple, Picasso, à côté de ses productions artistiques, a écrit notamment une pièce de théâtre, *Le désir attrapé par la queue*; Victor Hugo a peint. Un produit artistico-littéraire peut être le fait d'un seul producteur (Hergé écrivant et dessinant ses bandes dessinées) ou d'un producteur pour la dimension littéraire et un autre pour la dimension artistique (par exemple, *Les fleurs du mal* de Baudelaire illustré après coup par Matisse).

Auteurs : Souriau, Marin, Maingueneau, etc.

Marxisme

Le marxisme est la « Pensée de K. Marx, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de ce dernier mais aussi à travers la multiplicité des appropriations et interprétations auxquelles elle a donné lieu. » (Renault, 2006 : 490) On peut chercher dans les textes et formes littéraires, et ce dans toutes les composantes textuelles, la présence des idées marxiste. On peut également chercher comment la doctrine marxiste a été représentée, positivement ou négativement, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, dans un texte ou un corpus voire un genre (le social réalisme).

Auteurs : Goldmann, Sartre, Adorno, etc.

Matérialisme culturel (*New Historicism*)

Compagnon (2008) présente ainsi le matérialisme culturel : « La théorie de l'histoire a changé, et l'effet s'en est aussi fait sentir dans la lecture des textes, y compris littéraires. Contrairement au rêve positiviste, le passé ne nous est accessible que sous la forme de textes, eux-mêmes inséparables de ceux qui constituent notre présent. L'histoire n'est pas une, elle se compose d'une multiplicité d'histoires ou de récits contradictoires, et elle n'a pas le sens unique que les philosophies totalisantes lui voyaient depuis Hegel. L'histoire est un récit,

qui met en scène le présent aussi bien que le passé, et elle est analysée elle-même comme du texte, de la littérature, par les théoriciens de l'histoire. [...] Comme l'herméneutique de la réception et la déconstruction, la nouvelle histoire abolit la barrière du texte et du contexte, qui était au principe de toute la critique littéraire, car les contextes ne sont eux-mêmes que des constructions narratives, ou encore des textes. *Il n'y a que des textes*. Inspiré de Foucault, insistant sur les relations de pouvoir dont toute histoire, comme formation discursive, est le produit, le New Historicism (Stephen Greenblatt, Louis Adrian Montrose, Arthur F. Kinney) américain s'intéresse aux exclus du discours et du pouvoir. Marqué également par la définition de l'idéologie par Althusser et les *cultural studies* du critique britannique Raymond Williams, le matérialisme culturel américain ne s'occupe quasi plus de la littérature, soupçonnée d'élitisme par son caractère canonique, mais lui préfère toutes les formes de la culture, notamment populaires. »

Auteurs : Greenblatt, Montrose, Kinney, etc.

Mythocritique

Au sens le plus large, la mythocritique peut être entendue comme l'étude des relations entre mythe et littérature. Un mythe, au sens restreint, est un récit impliquant des acteurs surnaturels (dieux, forces, etc.) et qui, généralement, explique un état ou un élément du monde passé, présent ou à venir comme conséquence d'un événement passé, présent ou à venir, récit qui fut ou est encore considéré comme non fictif. Mais la mythocritique ne se limite pas à ce mythe au sens restreint. Elle peut inclure des formes qui, bien que socialement définies, ne répondent pas à la définition que nous venons de donner (par exemple, le mythe de Blanche neige) ou encore des formes individuellement définies (mythes personnels, analysés par exemple par Mauron). Il faut distinguer le mythe type (le modèle abstrait; par exemple, la sirène type) dont les mythes occurrences constituent les manifestations plus ou moins déformantes (les différentes sirènes particulières dans différents textes). Parmi ces occurrences peut se trouver un paragon, une occurrence prégnante qui joue un rôle prépondérant dans la constitution du type (le type, pour se constituer, reprend cette occurrence plus ou moins complètement). Enfin, le mythe peut être vu comme l'ensemble formé par les occurrences. Alors que le type retient les traits « obligatoires » du mythe, cet ensemble des occurrences dont nous parlons additionne les traits de chaque occurrence. Les différentes occurrences sont entre elles des variations ou des variantes. Elles le sont également vis-à-vis du type dont elles relèvent. La mythocritique étudie les causes, modalités et effets de la présence (ou de l'absence) de formes mythiques dans un texte, un corpus ou une forme littéraire (par exemple, un genre). Dans l'analyse d'un texte littéraire particulier, la mythocritique repère les mythèmes, c'est-à-dire les éléments signifiés (éléments thématiques : personnages, espaces, objets, événements, situations, mais aussi structures : allégories, etc.) et/ou signifiants (par exemple, l'emploi de tel mot typique) qui sont constitutifs d'un ou de plusieurs mythes. Ces mythèmes peuvent être plus ou moins explicites ou implicites, directs ou indirects. L'opération d'analyse consiste pour l'essentiel en un appariement : des éléments du contenu du texte sont appariés à des éléments constitutifs d'un mythe donné (l'appariement peut prendre la direction inverse). Les appariements ont pour pendants négatifs, les éléments du texte et du mythe qui ne correspondent pas. La mythocritique montre comment les éléments appariés sont transformés ou non par rapport au mythe type ou à une de ses manifestations particulières, comment ils s'intègrent dans la signification de l'œuvre et la contraignent ou l'ouvrent. Elle doit, en toute logique, montrer également les causes et effets possibles de la non-intégration de certains éléments du mythe. Nous dirons que la mythocritique, lorsqu'elle s'applique au contenu d'une œuvre, est une forme spécifique de l'analyse thématique (au sens large), puisqu'elle s'attarde à une sorte de thème particulière, et qu'elle est intertextuelle, car elle compare généralement différentes formes d'un thème dans différents textes (fut-ce seulement entre le texte analysé et un autre texte comportant le mythe repéré). Si l'analyse convoque plusieurs cultures, elle est alors également comparativiste. En tant que tout mythe est un topos (fut-ce un topos personnel), cette mythocritique fait partie de ce secteur de l'analyse thématique que l'on peut appeler l'analyse topique; cependant tout topos n'est pas nécessairement un mythe (l'arroseur arrosé, par exemple). Mais la frontière entre topos et mythe demeure floue (l'amour impossible peut être vu comme un mythe ou comme un topos).

Auteurs : Brunel, Durand, Campbell, etc.

Narratologie

La narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire narrée dans les textes, à la structure du récit, c'est-à-dire de la narration qui est faite de l'histoire, et aux interactions dynamiques entre ces deux structures. L'histoire est entendue comme l'enchaînement logique et chronologique des états et processus (actions). Puisque c'est entre

eux que se fait la transmission du récit, la narratologie s'intéresse en particulier au narrateur, l'instance qui raconte l'histoire, au narrataire, l'instance à qui l'histoire est racontée, à leurs statuts à leurs interactions. Dans la mesure où la narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire, la sémiotique actionnelle, qui décrit les actions (avec le modèle actantiel, le programme narratif, le schéma narratif canonique, etc.), recoupe la narratologie.

Auteurs: Genette, Bremond, Hamon, Prince, Chatman, Mieke Bal, Rimmon-Kenan, etc.

New Criticism

« Le *New Criticism* ne constitue pas une école de théorie littéraire au sens strict, comme le sont, par exemple, le formalisme [russe] ou le structuralisme. Plusieurs « membres » de ce mouvement lui furent associés à leur insu, et quelques-uns, T.S. Eliot et Tate, par exemple, en ont été les premiers étonnés. » (Barsky, 1997 : 84) Le *New Criticism* fut particulièrement influent entre les années trente et cinquante du siècle précédent. « Il y a fort à parier que les étudiants francophones n'ont à peu près jamais entendu parler du *New Criticism*; la théorie demeure pratiquement inconnue des Québécois pourtant entourés de centaines de départements de littérature anglaise dont l'approche méthodologique dominante est directement inspirée du *New Criticism* » (Barsky, 1997 : 86). Le *New Criticism* alliait « lecture attentive » et « critique pratique ». « Les formalistes préconisaient, eux aussi, une forme de « lecture attentive » et prêtaient une attention minutieuse à chacun des mots d'un texte plutôt que de se préoccuper du contexte de production ou de réception de l'œuvre ou encore de ses implications sociopolitiques. La « critique pratique », quant à elle, se présente comme une méthode rigoureuse, voire technique, consistant à « démonter » l'œuvre de manière à pouvoir étudier chacun de ses éléments constitutifs. En ce sens, le *New Criticism* s'oppose à la tradition des Belles-Lettres, qui prétend célébrer la grandeur de certaines œuvres (et en rejeter d'autres) presque sans égard aux textes, mais uniquement sur la foi de critères extérieurs tels que la moralité ou la renommée des écrivains. » (Barsky, 1997 : 86) Il semblerait que le *New Criticism* ne se soit pas inspiré du formalisme. Les deux approches ont cependant d'importantes similitudes : « les *New Critics* se refusaient catégoriquement à paraphraser l'œuvre littéraire [...] de même qu'à la réduire à une hypothétique « intention de l'auteur ». Ils proclamaient haut et fort l'importance des études purement littéraires, de préférence aux approches teintées de psychologie, de sociologie ou de relents d'historicisme. Aux yeux des *New Critics*, la littérature était un phénomène unique, et seule une lecture attentive prenant en considération les aspects grammaticaux, syntaxique, lexicaux et phonétiques des œuvres pouvait dévoiler leur pleine valeur. » (Barsky, 1997 : 87) L'étude de la poésie convenait bien aux visées des formalistes et des *New Critics*. Mais « alors que les formalistes cherchaient à y repérer les techniques et les procédés utilisés par l'auteur, les *New Critics*, dans une optique teintée de philosophie, s'intéressaient essentiellement aux ambiguïtés et aux tensions au cœur de l'œuvre. » (Barsky, 1997 : 97) Cette restriction de corpus pose problème : « Les *New Critics* confinent leur champ d'étude à un corpus d'œuvres canoniques, semblant ainsi réduire la littérature à la seule poésie, ce qui limite considérablement la portée de leur approche. De plus, les fondements politiques pour le moins discutables de la théorie, qui insiste sur une distinction claire et nette, voire élitiste, entre le littéraire et le non-littéraire, demeurent problématiques. » (Barsky, 1997 : 98) De plus, « Le *New Criticism* peut facilement amener ses adeptes à croire que le langage poétique constitue une langue distincte de toutes les autres et qui leur est supérieure, puisqu'elle permet d'énoncer des vérités quasireligieuses. » (Barsky, 1997 : 99)

Auteurs: Eliot, Richards, Ransom, Tate, Brooks, Warren, etc.

Onomastique

L'onomastique est l'étude des modalités (dont les natures possibles), causes et effets (donc les fonctions volontaires et involontaires) de la présence des noms propres dans une œuvre ou un corpus littéraire. Les natures – l'être des phénomènes – et les fonctions – le faire des phénomènes – peuvent être envisagées notamment sous deux angles : méréologique (avec des tous et des parties) et classificatoire (avec des classes et des éléments classés). Ainsi, on peut dresser l'inventaire des traits de définition du phénomène (qui sont autant de parties qui le composent) : par exemple, le nom propre porte la majuscule, n'est généralement pas accompagné d'un déterminant, etc. On peut également faire une typologie des phénomènes, c'est-à-dire une classification des diverses formes possibles d'un même phénomène. Par exemple, les noms propres se classent en anthroponymes (noms de personnes), toponymes (noms de lieu), etc. De plus, natures et fonctions peuvent être envisagées statiquement ou dynamiquement, c'est-à-dire dans leurs transformations dans le temps historique (d'une période à une autre) ou dans la succession des unités de la production sémiotique (par exemple, la succession des mots d'un texte).

Auteurs : Rigolot, Baudelle, etc.

Philosophie

Le mot « philosophie » possède quatre sens ou nuances qui nous intéressent : « (1) Savoir rationnel qui inclut toutes les sciences [...]. (2) [Mais la philosophie peut aussi] s'oppos[er] à la science : (2.1) par le fait que la philosophie étudie l'esprit en lui-même (alors que les sciences appliquent l'esprit à la connaissance des objets), critique ses principes, ses méthodes, essaie de rendre compte de l'instrument de la connaissance plutôt que de son objet [...]; (2.2) par le fait que la philosophie tâche d'arriver à une synthèse supérieure, de ramener le savoir humain à un petit nombre de principes directeurs, alors que la science se limite à une certaine catégorie d'objets ou d'idées [...]. (3) (Au sens moral) Sagesse [...] qui résulte de cette façon de voir raisonnablement le monde. » (Bénac et Réauté, 1993 : 179). On pourra utiliser les philosophies existantes comme méthode pour analyser les textes littéraires (par exemple, en appliquant le marxisme ou l'existentialisme à des textes) ou encore étudier les influences de celles-ci dans ceux-là et/ou la représentation de celles-ci dans ceux-là. Les philosophies passées et contemporaines à l'œuvre peuvent être présentes de manière plus ou moins directes, plus ou moins consciente dans l'œuvre, où peut se trouver également des philosophies personnelles de l'auteur, qu'elles soient « naïves » ou sophistiquées. Une œuvre peut devancer son époque et présenter, à sa manière, une philosophie à venir ou en relever.

Auteurs : Aristote, Camus, Sartre, Foucault, etc.

Poétique

La poétique est l'étude des formes et processus littéraires en eux-mêmes et pour eux-mêmes, c'est-à-dire dans une mise à l'écart méthodologique de l'auteur de la production et du contexte de production. À ce titre, elle rejoint le structuralisme et est parente d'autres approches méthodologiquement immanentes, comme la sémiotique. La narratologie peut être considérée comme une branche de la poétique.

Auteurs : Aristote, Genette, Todorov, etc.

Pragmatique

La pragmatique a pu être considérée comme une partie de la linguistique ou comme une discipline autonome (en ce que la première s'intéresse à la langue, au système et la seconde à la parole, aux réalisations, manifestations concrètes de la langue). Elle a pu être considérée comme intégrée à la sémantique ou au contraire comme séparée de celle-ci (Neveu, 2004 : 236). Voici la définition qu'en donnent Moeschler et Reboul (1994 : 17) : « De manière tout à fait générale, on définira la pragmatique comme l'étude de l'usage du langage, par opposition à l'étude du système linguistique, qui concerne à proprement parler la linguistique. Si l'on parle de l'usage de la langue, c'est que cet usage n'est neutre, dans ses effets, ni sur le processus de communication, ni sur le système linguistique lui-même. Il est banal, en effet, de noter qu'un certain nombre de mots (les déictiques de temps, de lieu et de personne comme *maintenant*, *ici* et *je* par exemple) ne peuvent s'interpréter que dans le contexte de leur énonciation. Il est un peu moins banal de rappeler que, dans l'échange verbal, nous communiquons beaucoup plus que ce que nos mots signifient. Il est encore moins banal de dire enfin que l'usage des formes linguistiques produit, en retour, une inscription de l'usage dans le système lui-même : le sens de j'énoncé consiste en un commentaire sur ses conditions d'usage, à savoir son énonciation. »

Auteurs : Benveniste, Grice, Sperber, Ducrot, Austin, etc.

Psychologie, psychanalyse et psychocritique

La psychologie est la discipline et l'étude qui analyse le psychisme humain. Comme bien des disciplines littéraires ou appliquées au littéraire, elle peut être envisagée selon trois perspectives : la production (émotions, vécu, etc., de l'auteur), le produit (psychologie du texte, des personnages, etc.) ou le récepteur (émotions, vécu, etc., du lecteur ou de l'analyste).

Auteurs : Freud, Lacan, Bellemin-Noël, Kristeva, Mauron, etc.

Rhétorique

La rhétorique peut être définie comme « un art et une théorie de la construction des discours » (Neveu, 2004 : 256) et, dans cette exacte mesure, elle peut être utilisée pour les « déconstruire », c'est-à-dire pour les analyser. Traditionnellement, elle se divise en invention (recherche des idées), disposition (mise en ordre des idées et des mots), élocution (recherche des figures), action (étude des gestes et de la diction) et mémorisation (Bénac et Réauté, 1993 : 204). Pour un classement des principales figures, voir la partie sur le style dans le chapitre sur les aspects.

Auteurs : les Anciens, le Groupe μ , Perelman, Meyer, Angenot, etc.

Rythme

Le rythme a pu être défini comme une manière de fluer. Nous dirons que cela signifie : une manière de faire apparaître, se maintenir, disparaître des éléments et une manière des les disposer dans le temps et/ou l'espace. Au sens le plus large, le rythme est la configuration (et son effet) que prennent aux moins deux éléments (ce peut être le même élément répété) disposés dans au moins deux positions. Les rythmes ne se limitent pas aux phénomènes versificatoires, somme toute grossiers, ne se limitent pas à la poésie, pas à la littérature, pas aux productions artistiques : toute production, sémiotique ou non, comporte des rythmes. Les rythmes peuvent impliquer des signifiants et/ou des signifiés.

Auteurs : Meschonnic, Bourrassa, Zilberberg, etc.

Sémantique

Au sens le plus large, la sémantique est l'étude des contenus, que ces contenus soit des types (par exemple, le signification des mots dans le système de la langue) ou des occurrences (par exemple, le sens des mots dans le contexte du texte où ils se trouvent), que ces contenus soient associés à des signes textuels (par exemple, des mots) ou non textuels (par exemple, des images). En ce sens, la sémantique est une sous-discipline de la sémiotique. Au sens restreint, la sémantique est l'étude du contenu des unités textuelles (et de leurs dynamismes) : morphèmes (par exemple, « agri-»), groupes de morphèmes ou lexies (par exemple, « agriculteur ») et leurs combinaisons dans des textes oraux ou écrits. Elle est alors une sous-discipline de la linguistique. La sémantique linguistique s'est d'abord préoccupée du sens des unités lexicales et du sens des phrases (le sens du texte est alors la somme des sens de ses phrases). Elle étudie maintenant également le sens au-delà de la phrase, le sens notamment du texte entier. En tant qu'étude des contenus sémantiques, la sémantique est également l'étude des signifiés et, à ce titre, elle peut utiliser les éléments qui servent à les décrire, comme les sèmes (parties d'un signifié), les isotopies (répétition d'un même sème), les molécules sémiques (groupe de sèmes répété), l'actualisation de sèmes (leur activation) et leur virtualisation (leur neutralisation, par exemple /luminosité/ dans 'soleil' dans 'soleil noir').

Auteurs : Greimas, Rastier, etc.

Sémiotique

La sémiotique est la discipline et l'étude des signes, conçus dans les sémiotiques saussuriennes comme formés d'un signifié et d'un signifiant. Le signifiant est la forme « matérielle » du signe qui véhicule le ou les sens de celui-ci, c'est-à-dire son ou ses signifiés. Outre, le signifiant et le signifié, les concepts sémiotiques les plus célèbres sont sans doute le sème (les parties qui composent le signifié), l'isotopie (la répétition d'un même sème), le carré sémiotique (l'articulation en dix sous-catégories d'une opposition donnée), le modèle actantiel (la décomposition d'une action en six facettes ou actants).

Auteurs : Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Rastier, etc.

Sociologie de la littérature

En suivant Dirkx (2000 : 7), nous emploierons l'expression « sociologie de la littérature » au sens large pour englober toutes les relations entre sociologie et littérature et donc ce que recouvrent les expressions « sociologie

littéraire », « sociologie des faits littéraires », « sociologie du texte » et « sociocritique ». La sociologie est la science des phénomènes sociaux. Lorsque les phénomènes analysés sont littéraires, on peut parler de sociologie de la littérature, au sens large. La sociologie de la littérature s'intéresse en particulier à trois grands phénomènes sociaux : les classes sociales, les institutions sociales et les idéologies (nécessairement sociales parce que collectivement partagées voire constituées; on peut appeler idiologie une idéologie individuelle). Ceux-ci sont envisagés en tant qu'ils déterminent, comme cause ou condition, le texte littéraire analysé et/ou s'y reflètent plus ou moins directement (jusqu'à l'absence de reflet ou au reflet par la négative), plus ou moins explicitement. La sociologie de la littérature peut évidemment épouser l'une ou l'autre des trois perspectives du produit littéraire : la production (et la diffusion), l'œuvre en elle-même et sa réception. Dans l'approche de l'œuvre en elle-même, on s'attache avant tout à dégager et à caractériser la « société du texte ».

Auteurs : Bourdieu, Duchet, Angenot, etc.

Statistique textuelle et LATAO

La statistique textuelle ou textométrie étudie, sous un angle statistique, les régularités et irrégularités des formes textuelles au sein d'un texte, d'un corpus de textes ou d'un type textuel (par exemple, un genre). La production et l'interprétation des données statistiques peuvent se faire « à la main » ou encore à l'aide de logiciels de LATAO. La LATAO est la lecture et l'analyse de textes assistées par ordinateur. Les deux principaux intérêts de la LATAO sont d'accélérer les analyses, avantage qui augmente plus le corpus est étendu, et de faire ressortir de « nouveaux observables » (Rastier), difficilement perceptibles par une analyse « manuelle ». Cette forme d'analyse s'intéresse aux phénomènes allant des grandes fréquences aux basses fréquences (le hapax : une fréquence de 1; le nullax : une fréquence de 0).

Auteurs : Muller, Brunet, Meunier, etc.

Structuralisme

Le mot « structure » est polysémique. On peut définir la structure comme une entité faite de termes unis par des relations, entité dans laquelle ce sont les relations qui définissent les termes (et non l'inverse). Cette entité a pu être assimilée à un système en ce qu'elle est régie par des normes, qu'elle constitue des unités types combinables et que ses éléments sont interdéfinis et interdépendants (elle est holiste plutôt que compositionnaliste : le tout est plus grand que la somme de ses parties). Une structure est une entité faite de termes et de relations entre ces termes (on peut leur ajouter des opérations, notamment celles qui créent, modifient, suppriment des termes et des relations). Les relations prévalent sur les termes, puisque ce sont les relations qui « créent » les termes (par exemple, le sens d'un mot est produit par ses relations avec d'autres mots). Le structuralisme est une famille plus ou moins nette de théories regroupant des théories apparues dans les années soixante (en excluant notamment ce précurseur que fut Saussure) et qui ont en commun l'accent mis sur la dimension synchronique (plutôt que diachronique, historique), immanente (plutôt qu'externe, en délaissant le sujet producteur et le contexte) et systémique (plutôt que compositionnel) des phénomènes, et ce à travers des analyses plutôt formalisées (comme le sont, mais de manière plus intense, les analyses mathématiques, par exemple). Quelles sont les relations entre le structuralisme et la sémiotique? Pour Barsky (1997 : 101), « La sémiotique est la science qui étudie les signes. Le structuralisme, quant à lui, cherche à identifier les lois générales qui déterminent la structure des œuvres, structure à partir de laquelle la signification s'élabore. Le structuralisme constitue donc une application de la théorie sémiotique, qui en connaît de nombreuses autres. » Le structuralisme, malgré qu'on l'ait fait suivre d'un post-structuralisme (Foucault, Derrida, etc.) censé le dépasser, est encore bien vivant et constitue un acquis théorique et méthodologique non seulement de la sémiotique mais d'autres approches en études littéraires et, plus généralement, en sciences humaines. Rastier affiche des réserves devant l'amalgame, sous l'appellation de structuralisme, de théories diverses. Voici comment il définit le structuralisme : Voici comment Rastier (à paraître) définit le structuralisme : « Au sens restreint, courant de la linguistique historique et comparée visant à systématiser les descriptions, dans la tradition de Saussure, Hjelmslev, Coseriu, Greimas, notamment. Au sens large, courant théorique des sciences de la culture au XX^e siècle visant une description systématique du monde sémiotique : voir notamment Cassirer en philosophie, Dumézil en histoire des religions, Lévi-Strauss en anthropologie. Ne pas confondre avec le structuralisme (ou distributionnalisme) des syntacticiens nord-américains des années 1940, ni avec la confuse fédération » de théories des années soixante effectuées par la critique en groupant, par un artefact historiographique, Foucault, Lacan, Althusser, Barthes, Greimas, etc.

Auteurs : Saussure, Hjelmslev, Lévi-Strauss, Troubetzkoy, Martinet, Jakobson, Barthes, Greimas, Lacan, Althusser, etc.

Stylistique

« La stylistique est l'étude linguistique des styles, c'est-à-dire des régularités idiolectales [propre à un producteur] observées dans les œuvres littéraires. » (Neveu, 2004 : 272). Il est possible et sans doute légitime d'élargir son champ à tous les textes, oraux et écrits, littéraires et non littéraires, voire à toutes les productions sémiotiques, artistiques ou non.

Auteurs : Bally, Spitzer, Riffaterre, Molinié, Karabétian, etc.

Thématique et symbolisme

Au sens large, la thématique est l'approche qui étudie les contenus, les signifiés d'un texte ou d'un corpus; elle se confondrait alors avec la sémantique si ce n'est que ses analyses ne sont pas nécessairement aussi formalisées (« mathématiques ») que celle de la sémantique. L'analyse thématique traditionnelle, restreint souvent les contenus étudiés à ce qu'on pourrait appeler les « grands thèmes », en particulier existentiels (amour, mort, liberté, création, sexualité, etc.); elle exclut donc les contenus grammaticaux (singulier, pluriel, etc.), les contenus triviaux ou secondaires (le tabac dans *Madame Bovary*). Si tous les contenus d'un texte sont a priori égaux, les analyses thématiques privilégient généralement les « grands thèmes », nécessairement récurrents d'une œuvre à un autre, ou alors les « petits thèmes » qui sont connectés, plus ou moins directement, avec les grands thèmes de l'œuvre ou mieux de la littérature. La critique thématique, en tant que courant critique (Blin, Poulet, Richard, Starobinski, Rousset) et non plus analyse générale des thèmes, « fonde son analyse sur une conception existentielle de l'écriture : il s'agit alors d'élucider le rapport entre le vivre et le dire d'un auteur [...] Les thématiciens vont donc étudier ces thèmes pour en dégager des vues sur la structure de l'œuvre ou de l'univers de l'auteur. » (Bénac et Réauté, 1993 : 236)

Auteurs : Bachelard, Blin, Poulet, Richard, etc.

Théories de la lecture

Distinguons trois formes de la réception d'un texte : la critique normative, l'analyse (ou critique descriptive) et la lecture. On peut considérer que la critique normative des œuvres présuppose un minimum d'analyse et que celle-ci présuppose (au moins) une lecture. C'est à cette dernière opération que s'attardent les théories de la lecture. Les théories de la lecture peuvent donc être considérées comme une subdivision des théories de la réception. Cela étant, même la lecture la plus « naïve » comporte un minimum d'analyse et, bien sûr, comporte une critique normative. Voir Théories de la réception.

Auteurs : Gervais, St-Gelais, Jouve, etc.

Théories de la réception

L'expression « théories de la réception » désigne un groupe de théories qui ont pour point commun de se placer dans la perspective de la réception des œuvres plutôt que dans les deux autres perspectives possibles que sont la production et l'étude immanente du produit sémiotique. La lecture et l'analyse (description, interprétation, etc.) sont les deux principaux processus décrits par ces théories. On peut considérer que les théories de la réception sont apparues en réaction et en complémentarité aux approches basées sur l'auteur et la production.

Auteurs : Ingarden, Jauss, Iser, Fish, Eco, etc.

Versification

La **versification** est un ensemble d'aspects textuels plus ou moins codifiés propres aux textes versifiés, rimés et/ou comptés ou alors partagés avec d'autres formes textuelles (par exemple, les allitérations et assonances, le rythme).

Auteurs : Grammont, Gouvar, etc.

Une typologie des situations d'analyse littéraire

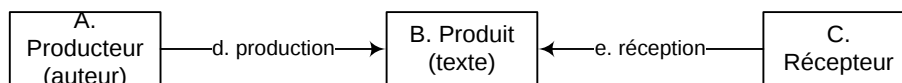
Cette partie est tirée de Louis Hébert (2012), *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.

Analyse (situation d'-) : La communication littéraire, ou plus généralement sémiotique, peut être envisagée, notamment, comme une structure → **Structure**. À ce titre, elle se décompose en termes (ou *relata*, *relatum* au singulier), en relations entre les termes et en opérations ou processus (ou actions) structurelles. Les principaux éléments de la communication sont trois termes : le producteur (en l'occurrence l'auteur), le produit (en l'occurrence le texte), le récepteur; et deux processus (qui fonde également des relations) : la production, qui va du producteur vers le produit et la réception, qui va du récepteur vers le produit. Comme on le voit, les opérations sont menées par des termes agents, le producteur et le récepteur, et appliquées sur un terme patient, le produit. On remarque que le processus de réception va du récepteur vers le produit, en ce que le récepteur prend pour objet le produit créé par l'auteur. La réception, fut-elle une simple lecture (au sens habituel du terme), est toujours une **interprétation**, c'est-à-dire l'assignation d'un sens à un produit sémiotique.

Cependant, il y a également un processus, dont nous ne tiendrons pas compte ici, qui va du produit vers le récepteur, en ce que le produit est destiné et éventuellement transmis à un récepteur. On peut appeler « **transmission** » ce processus et distinguer deux transmissions : celle du **document** (par exemple, un livre) et celle de l'élément dont le document est le **support** (le texte que véhicule le livre). De même que le produit est le résultat de la production, la **lecture** (au sens de résultat de l'interprétation) est le résultat de la réception; cette lecture peut éventuellement être convertie en texte, oral et fixé ou non sur un support ou écrit et nécessairement fixé sur un support. D'autres éléments encore participent de la structure de la communication littéraire, par exemple le contexte externe (ou entour) et les systèmes (par exemple, la langue), mais nous n'en ferons pas état ici → **Communication sémiotique**.

Le schéma ci-dessous représente la structure de la communication littéraire simplifiée telle que nous venons de la présenter. Les principes valent pour la communication sémiotique en général.

Structure simplifiée de la communication littéraire



En vertu du principe que tout élément d'une structure peut être analysé en lui-même ou encore utilisé comme **indice**, c'est-à-dire point de départ d'une **inférence** (déduction, induction, abduction), pour connaître les autres éléments de la structure, on peut distinguer, à partir de la structure que nous venons de présenter, un grand nombre de situations d'analyse (ou perspectives d'analyse). Nous les présenterons ci-dessous.

REMARQUE : LA TYPOLOGIE DE NATTIEZ

Nous complétons une typologie de Nattiez (1997). Nous appelons « producteur » ce qu'il nomme « émetteur ». Nous appelons « production » et « réception » ce qu'il appelle « processus poïétique » et « processus esthétique ». Nous appelons « produit » (ou « texte ») ce qu'il appelle « niveau neutre ». La typologie de Nattiez intègre les deux processus et le niveau neutre, sans distinguer explicitement le processus et l'agent qui lui correspond, soit l'émetteur pour la production et le récepteur pour la réception. Nous les distinguons ici. La typologie de Nattiez distingue six situations d'analyse. Nous en couvrons 21. Voici les correspondances, le premier chiffre référant à la typologie de Nattiez et le second, à la nôtre : 1 = 1; 2 = 7; 3 = 9; 4 = 11; 5 = 13. Le sixième cas, du moins dans l'exemple donné par Nattiez, est en fait une combinaison de deux situations : 2 = 7 + 3 = 4 : « La dernière situation analytique correspond à la communication musicale proprement dite [puisqu'elle couvre tous les éléments de la structure]. C'est le cas où l'analyste considère que son analyse immanente est tout autant pertinente pour la poïétique que pour l'esthétique. La théorie de Schenker en est un bon exemple, puisque l'auteur prétend s'appuyer sur des esquisses de Beethoven et considère que ses analyses indiquent comment les œuvres doivent être jouées et perçues. Bien sûr, dans ce cas précis, l'esthétique inductive de Schenker est normative. » (Nattiez, 1997) Faisons remarquer que ce parcours de Schenker, qui va de la production vers la réception en transitant par le texte, ne correspond en fait qu'à une seule des combinaisons possibles entre les trois éléments dont tient compte Nattiez.

Nous distinguons donc entre un élément empirique (ou réel) et son pendant construit : producteur empirique (son être, ses intentions, ses messages, etc.) et producteur construit; production empirique et production construite; récepteur empirique et récepteur construit (dont le lecteur modèle); réception empirique et réception construite. Un élément construit est l'« image » que donne de l'élément empirique l'élément qui sert comme source

d'informations (notamment d'indices). Entre un élément empirique et son pendant construit différentes relations comparatives sont susceptibles d'être établies : identité (ou conformité), similarité, opposition (contrariété ou contradiction), altérité. Par exemple, l'auteur construit à partir du texte peut être très différent de l'auteur réel. Si l'on ajoute des éléments au schéma de la communication littéraire, on pourra en distinguer la version empirique et celle construite. Par exemple, Fouquier (1984 : 138) ajoute le monde au schéma et distingue alors entre le monde empirique et le monde qu'il appelle justement « construit ». On pourra, à l'instar de Jakobson, ajouter le code (plus précisément les codes ou systèmes) et le contact et en distinguer les versions empiriques et construites. Les éléments construits sont élaborés en utilisant le texte comme source d'indices mais aussi, éventuellement, en l'utilisant comme source d'informations thématiques (par exemple, si le texte parle de l'auteur directement, du processus de production, etc.).

Les approches littéraires dites internes privilégient le produit en lui-même. Les approches dites externes privilégient soit l'auteur, soit le récepteur. L'analyse du contexte peut être considérée soit comme un troisième type d'analyse externe, soit comme une voie éventuellement intégrée dans l'analyse du producteur, du produit ou du récepteur, le contexte influant sur ces éléments. Distinguons des familles d'approches selon l'accent qu'elles mettent sur l'un ou l'autre des éléments : auteur (biographie, psychologie de l'auteur, contexte social influant sur l'auteur); production (étude génétique des brouillons, etc.); texte (approches dites immanentes : narratologie, rhétorique, sémiotique, etc.); réception (théories de la réception et de l'interprétation, fortune critique de l'œuvre); récepteur (sociologie du lecteur, psychologie du lecteur, contexte social influant sur lui, etc.). On peut distinguer autant de contextes qu'il y a d'éléments dans le schéma : ainsi le contexte du producteur (de la naissance de l'auteur jusqu'au moment de la fin de la production de l'œuvre) n'est pas nécessairement le même que le contexte du récepteur, le contexte de l'auteur n'est pas coextensif au contexte de la production, puisqu'il le dépasse.

On verra donc les principales situations d'analyse relativement à la structure de la communication littéraire retenue. Nous donnerons des exemples avec des textes mais également, dans certains cas, avec des œuvres musicales (exemples provenant de Nattiez). En effet, le schéma est général et porte sur la communication sémiotique en général, qu'elle soit littéraire, musicale ou autre.

1. **Le produit**, le texte en lui-même (analyse dite immanente): on analyse l'œuvre en elle-même sans faire de liens significatifs (en nombre et en importance) avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, relève de cette perspective l'analyse du sonnet *Les chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss. En musicologie, « L'exemple typique en est sans doute l'analyse du rythme dans *Le sacre du printemps* par Pierre Boulez. » (Nattiez, 1997)

2. **Le producteur**, l'auteur en lui-même : on analyse le producteur en lui-même sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, ce sera une analyse de la vie personnelle de l'auteur. C'était souvent la situation dans les études littéraires traditionnelles, où, en définitive, on parlait peu de l'œuvre elle-même mais beaucoup de son producteur et son contexte (le contexte effectuant son emprise sur le produit par le biais du producteur et de la production qu'il affecte).

3. **La production** en elle-même : on analyse la production en elle-même sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, on produit une analyse limitée au processus créateur (par exemple, tel qu'il apparaît dans la succession entre deux brouillons consécutifs).

4. **Le récepteur** en lui-même : on analyse le ou les récepteurs en eux-mêmes sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, on établira les caractéristiques (par exemple, sociologiques) du lectorat associé à telle œuvre.

5. **La réception** en elle-même : on analyse la ou les réceptions (lectures, interprétations, critiques, analyses, etc.) en elles-mêmes sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, ce sera l'analyse des émotions d'un lecteur à la lecture de l'œuvre.

6. **Du texte vers le producteur** : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du producteur. Par exemple, on imagine qui était le Baudelaire réel en se servant du texte comme indice de son auteur.

7. **Du texte vers la production** : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production. Par exemple, on imagine les circonstances, les étapes, etc., de la production de

l'œuvre en se servant du texte comme indice de celle-ci. Cette analyse, que l'on peut appeler poïétique inductive, serait « une des situations les plus fréquentes de l'analyse musicale : on observe tellement de procédés récurrents dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres qu'on a à peine à croire " que le compositeur n'y ait pas pensé " » (Nattiez, 1997).

8. Du texte vers le récepteur : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs. Par exemple, on imagine à quel lecteur l'œuvre s'adresse en dégagant l'image de ce lecteur que l'œuvre dessine (que l'auteur en soit conscient ou non).

9. Du texte vers la réception : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions. Par exemple, on imagine comment peuvent se produire les différentes réceptions de l'œuvre à partir du texte pris comme indice de celles-ci. Voici comment Nattiez présente cette situation d'analyse :

« Comme la poïétique inductive [cas 7], l'esthétique inductive constitue également le cas le plus fréquent de l'analyse musicale. C'est elle qui consiste à faire des hypothèses sur la manière dont une œuvre est perçue en se fondant sur l'observation de ses structures. Dans la plupart des analyses qui se veulent pertinentes perceptivement, le musicologue s'érige en conscience collective des auditeurs et décrète " que c'est cela que l'on entend ". Ce type d'analyse se fonde sur l'introspection perceptive ou sur un certain nombre d'idées générales que l'on peut avoir à propos de la perception musicale. » (Nattiez, 1997)

10. Du producteur vers le texte : on se sert des caractéristiques du producteur comme source d'informations sur les des caractéristiques possibles du texte.

11. De la production vers le texte : on se sert des caractéristiques du producteur comme source d'informations sur les des caractéristiques possibles du texte. « À l'inverse [de la poïétique inductive, cas 7], le musicologue peut procéder à partir de documents extérieurs à l'œuvre – lettres, propos, esquisses – à l'aide desquels il interprète du point de vue poïétique les structures de l'œuvre, d'où le nom de *poïétique externe*. C'est la démarche que la musicologie historique traditionnelle a pratiquée le plus souvent. » (Nattiez, 1997)

12. Du récepteur vers le texte : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte. Par exemple, si tel texte en principe destiné aux enfants plaît également aux adultes, c'est qu'il doit avoir des propriétés particulières de textes pour adultes (syntaxe, vocabulaire plus complexes, sous-entendus plus ténus, etc.).

13. De la réception vers le texte : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte. Servons le même exemple, pour cette situation et la précédente. Riffaterre considère que si plusieurs récepteurs d'un même texte réagissent, fût-ce de manières opposées, à un même élément du texte, c'est que cet élément est doté de propriétés structurales particulières et qu'il mérite d'être retenu dans l'analyse. Nattiez présente ainsi notre cas 13 : « À l'inverse [de l'esthétique inductive, cas 9], on peut partir d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue, d'où le nom d'*analyse esthétique externe* que je lui donne. Le travail des psychologues expérimentalistes – qui relève aujourd'hui de ce que l'on appelle la psychologie cognitive – appartient à cette cinquième situation. » (Nattiez, 1997)

14. Du producteur vers le récepteur : on se sert des caractéristiques du producteur du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs. Par exemple, souvent le tempérament d'un producteur, tel qu'il informe le texte, sélectionnera de manière privilégiée un lecteur de même tempérament.

15. Du producteur vers la réception : on se sert des caractéristiques du producteur du texte comme source d'information sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.

16. De la production vers le récepteur : on se sert des caractéristiques de la production du texte comme source d'information sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs.

17. De la production vers la réception : on se sert des caractéristiques de la production du texte comme source d'information sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.

18. Du récepteur vers le producteur : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de l'auteur. On en trouvera un exemple en inversant

l'exemple présenté pour le cas 14 : un lecteur de tel tempérament « sélectionne » en principe un auteur de même tempérament ou du moins de tempérament compatible.

19. Du récepteur vers la production : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

20. De la réception vers le producteur : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du producteur.

21. De la réception vers la production : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

Évidemment, des renvois d'un élément vers deux autres, éléments corrélés (c'est-à-dire récepteur et réception ou producteur et production) ou non (par exemple, producteur et réception), sont possibles; inversement, des renvois de deux éléments, corrélés ou non, vers un troisième sont à prévoir. Et peut-être n'est-ce pas là le fin mot des combinaisons possibles; et c'est sans compter qu'on peut raffiner la combinatoire en ajoutant des variables. Évidemment, des situations d'analyse peuvent être combinées. Nattiez en donne deux exemples :

« Des allers-retours peuvent s'instaurer entre poïétique inductive [cas 7] et poïétique externe [cas 11]. Par exemple, l'hypothèse poïétique de l'analyste est parfois confirmée par les données fournies par la troisième situation analytique [cas 11]. Parfois, l'analyse poïétique inductive fait découvrir des stratégies poïétiques que l'analyse externe n'avait pu mettre en évidence. [...] Tout comme il y a des allers-retours entre poïétique inductive [cas 7] et poïétique externe [cas 11], il y en a entre esthésique inductive [cas 9] et esthésique externe [cas 13] : les expérimentations des cognitivistes viennent vérifier les hypothèses proposées par les analystes qui, comme Meyer ou Lerdahl-Jackendoff, proposent une analyse des structures à pertinence perceptive ; c'est à partir des hypothèses des théoriciens que des expériences peuvent être entreprises. » (Nattiez, 1997)

Structure de l'analyse

1. Résumé

Ce texte contient un modèle d'analyse distinguant : (1) les trois parties classiques de l'introduction (sujet amené, sujet posé et sujet divisé); (2) les trois parties que nous suggérons pour le développement, soit la présentation des concepts employés et de la méthodologie, la description et l'interprétation des données produites par la description; (3) les deux parties classiques de la conclusion (résumé et ouverture). Une analyse de «Cage d'oiseau» de Saint-Denys Garneau sert à illustrer ce modèle et également à exemplifier l'analyse par homologation.

2. Théorie

L'analyse est une opération ou un groupe d'opérations cognitives et un « genre » textuel. Proposons ici une méthode générale pour produire une analyse-texte, qui est la mise en texte d'une analyse-opération.

Une analyse, comme la plupart des textes argumentatifs, comporte généralement trois parties. Ce sont, dans l'ordre : l'introduction, le développement et la conclusion.

Schématiquement, on peut présenter ainsi ces trois parties : l'introduction dit ce que l'on va dire, le développement dit et la conclusion dit ce que l'on a dit...

Les trois opérations à enchaîner pour produire un texte argumentatif sont les suivantes :

1. Rédiger le développement ;
2. Rédiger l'introduction ;
3. Rédiger la conclusion.

On remarque que l'ordre de composition ne correspond pas à l'ordre des parties à la lecture. En effet, ce n'est qu'une fois le développement terminé qu'on peut l'annoncer avec précision dans l'introduction.

2.1 L'introduction et la conclusion

L'introduction (= sujet amené + sujet posé + sujet divisé) et la conclusion (= résumé synthétique + ouverture) représentent chacune environ dix pour cent du texte. En conséquence, un texte de 500 mots comportera une introduction et une conclusion d'environ cinquante mots.

REMARQUE : Un principe à retenir : plus le texte est bref, plus l'introduction et la conclusion sont proportionnellement importantes. Pour un texte de 500 mots, une introduction peut comporter plus de 50 mots ; pour un texte de 100 pages, il est possible qu'elle occupe moins de dix pages.

Dans la mesure où le nombre de mots est fermé (ce qui est souvent le cas en contexte scolaire ou éditorial), plus il y a de mots dans l'introduction, moins il y en a pour le développement, le cœur du texte. Il convient donc de ne s'éterniser ni dans l'introduction ni dans la conclusion.

En particulier, l'introduction ne doit pas contenir des éléments de l'argumentation. Il en va de même pour la conclusion, qui ne doit contenir aucun nouvel argument (la partie résumé-synthèse de la conclusion n'apprendra rien de neuf au lecteur).

2.1.1 L'introduction

Une introduction comporte généralement trois parties : le sujet amené (s. a.), le sujet posé (s. p.) et le sujet divisé (s. d.). Seule la première partie peut être considérée comme facultative.

2.1.1.1 Le sujet amené

Le sujet amené, comme son nom l'indique, sert à introduire le sujet posé, c'est-à-dire à amener du général vers le particulier (vers le sujet posé). Les multiples sujets-amenés possibles se ramènent, pour l'essentiel, à quatre grandes classes.

Énumérons et illustrons-les avec la consigne de rédaction suivante : Le nucléaire, pour ou contre?

1. Sujet amené historique : « Les Curie, Einstein, Oppenheimer sont autant de savants qui, plus ou moins directement, ont contribué à l'avènement de l'ère nucléaire. »
2. Sujet amené général (le s. a. est plus général que le s. p.) : « Toutes les sources d'énergie que l'homme emploie modifient, déterminent, affectent, positivement ou négativement, son existence. Il n'en va pas autrement pour le nucléaire. »
3. Sujet amené lié à l'actualité : « Récemment, on apprenait que le gouvernement fédéral entendait réactiver la vente des réacteurs nucléaires CANDU. Cette décision relance un débat un peu oublié mais vital. »
4. Sujet amené lié à l'expérience personnelle : « Lorsque j'étais jeune, j'étais fasciné par tout ce qui touchait le nucléaire. Cependant, je n'étais pas conscient des formidables enjeux en cause. »

REMARQUE : Types de sujets amenés possibles pour les analyses littéraires : par un événement socioculturel, l'auteur, l'approche ou la théorie, le thème, un classement générique (genre, période, mouvement, école, courant), etc.

2.1.1.1.1 Les qualités du sujet amené

Le sujet amené doit présenter un lien (1) pertinent et (2) étroit et explicite avec le sujet posé ; d'autre part, il doit être (3) attrayant. Quelques précisions :

Lien étroit : Il faut éviter de «partir de trop loin» du sujet posé et également de ne pas établir explicitement le lien entre le sujet amené et le sujet posé.

Voici un exemple de sujet amené partant de trop loin : « Dès que l'homme a eu accès au langage, il l'a utilisé à des fins esthétiques. Il a produit chants, poèmes, romans, pièces de théâtre... Nous proposons ici l'analyse d'une de ces productions, à savoir un poème de... » Autre exemple : « Quand l'homme est apparu sur terre, il a tout de suite cherché des sources d'énergie. Il a trouvé le bois comme combustible pour se chauffer, les animaux comme force pour se mouvoir, l'eau pour actionner ses moulins, l'air pour faire avancer ses bateaux, le charbon, l'électricité. Maintenant nous avons également l'énergie nucléaire.»

Voici un exemple de lien non explicite : « Les romans peuvent être classés en romans au sens strict et romans poétiques. Je propose de vérifier ici si le roman d'Hubert Aquin *Prochain épisode* présente une vision pessimiste du nationalisme québécois. » Si le lecteur ne sait pas que ce roman est considéré comme un roman poétique, le lien ne sera pas établi, il faut donc lui donner cette information (quitte à utiliser, dans le cas des connaissances allant de soi, un « comme chacun le sait » ou un « évidemment »).

Voici un exemple de sujet amené incomplet, n'établissant pas explicitement le lien avec le sujet amené : « L'homme est constamment à la recherche de nouvelles sources d'énergie. (SUJET POSÉ) Doit-on être pour ou contre le nucléaire? » Correction possible : « L'homme est constamment à la recherche de nouvelles sources d'énergie. Toutefois, cette recherche doit s'accompagner d'une évaluation critique : tout ce qui est scientifiquement possible n'est pas nécessairement souhaitable. (SUJET POSÉ) En particulier, le débat sur la valeur du nucléaire est toujours pertinent. »

Lien attrayant : Dans la mesure où le sujet amené est le point de contact entre le lecteur et le texte au complet, il doit être attrayant. Il doit donner le goût de poursuivre la lecture, mettre l'eau à la bouche. Voici un exemple de sujet amené banal, donc peu attrayant : « Depuis toujours, l'homme cherche de nouvelles formes esthétiques. » L'emploi de « depuis toujours », « depuis le début de l'humanité », etc., constitue un cliché et, en plus, l'idée véhiculée est trop lointaine et vague.

2.1.1.2 Le sujet posé

Le sujet posé présente le sujet du texte.

REMARQUE : Dans le sujet posé, on peut préciser les limites que l'on donnera au sujet, quitte à indiquer rapidement les aspects que l'on n'abordera pas. On peut le faire également dans la partie « Définitions et méthode » (nous y reviendrons). Dans une dissertation, on peut reprendre littéralement la consigne de rédaction proposée. Cependant, il est souhaitable — en veillant à ne pas en modifier le sens — de la reformuler en ses propres mots. Par exemple, on passera d'une interrogation directe dans la consigne à une interrogation indirecte ou vice versa. Ainsi la consigne : « Êtes-vous pour ou contre le nucléaire (interrogation directe)? » pourra donner comme sujet posé : « Il faut se pencher collectivement sur la valeur du nucléaire (sorte d'interrogation indirecte). » Évitez les formules stéréotypées, mécaniques, banales, du genre « La question à se poser est la suivante : ... »

2.1.1.3 Le sujet divisé

Le sujet divisé énonce — dans l'ordre de leur apparition — les différentes parties du développement.

On évitera en particulier les erreurs suivantes : (1) annoncer les parties dans le mauvais ordre ; (2) annoncer la partie conclusion ; (3) annoncer une organisation qui n'est pas celle des parties du développement, mais une organisation logique qui ne se trouve pas dans le texte ou encore une organisation logique présente mais en deçà des parties du développement : par exemple, dans un texte comparatif, on annonce une partie « ressemblances » et une partie « différences », alors qu'on voit une ressemblance, puis une différence, puis une ressemblance, etc. Enfin, il faut éviter — tout en veillant à ne pas commencer l'argumentation — (4) de ne donner qu'un schéma général et abstrait, du genre « D'abord, nous verrons les arguments qui appuient la thèse ; ensuite, ceux qui l'invalideraient ; enfin, nous trancherons. » Il vaudrait mieux écrire : « D'abord, nous verrons les arguments favorables à la thèse (arguments biographiques et historiques) ; ensuite, les aspects défavorables (les thèmes abordés dans le texte même) ; enfin, nous trancherons. »

REMARQUE : (5) On évitera une faute de ponctuation et une faute de syntaxe courantes. La première faute prend cette forme : « D'abord, nous verrons les arguments favorables, ensuite, les arguments adverses, enfin nous trancherons. » La bonne ponctuation serait : « D'abord, ... ; ensuite, ... ; enfin, ... » Quant à l'erreur de syntaxe, la voici : « D'abord, nous parlerons des arguments favorables, qui relèvent de la biographie de l'auteur et des événements historiques. Ensuite, des arguments opposés, tirés du texte même à l'étude. » Il manque un verbe dans la seconde phrase. Certes les phrases nominales sont acceptables, encore faut-il que le rédacteur soit conscient qu'il s'agit d'une phrase nominale. Le sujet amené peut comporter une seule phrase (avec une ponctuation adéquate et un verbe pour chaque partie annoncée ou un seul verbe distribué) ou plusieurs phrases. Dans ce dernier cas, chacune doit, en principe, avoir son propre verbe.

2.1.2 La conclusion

Une conclusion se décompose en une partie synthèse ou résumé du développement (idée-synthèse ou résumé) et une partie ouverture (idée-ouverture¹³).

REMARQUE : La partie ouverture, voire la conclusion en entier, est parfois considérée comme facultative. La partie résumé montre sa pleine utilité dans les textes plus longs : elle sert à résumer des contenus que l'on aurait pu oublier au fil de la lecture.

La conclusion comporte un résumé, lequel compte trois parties : (1) rappel du nom ou du thème de toutes les parties du développement ; (2) rappel du contenu précis de chacune des parties du développement (évidemment on ne peut rappeler tous les éléments de chaque partie, mais il faut au moins un élément de chacune) ; (3) s'il y a lieu, formulation ou rappel du jugement (par exemple, ce poème est vraiment symboliste). Le résumé de la conclusion reprend donc les éléments du sujet divisé, mais en rendant compte des précisions qui leur ont été données durant le développement. Par exemple si le sujet divisé est : qualités du poète, défauts du poète, le résumé devra préciser les principaux défauts et qualités retenus. Tout comme pour le sujet divisé, on évitera une synthèse qui soit trop abstraite et trop générale (« Nous avons vu, d'abord, les arguments en faveur de notre hypothèse ; ensuite, ceux qui l'invalidaient... »). Le principe qui guide le résumé de la conclusion est le suivant : si un lecteur ne lisait que la partie résumé de la conclusion, saurait-il l'essentiel de ce dont j'ai traité dans ce texte ?

L'ouverture (ou idée-contexte) ressemble au sujet amené de l'introduction : « Elle ouvre le sujet par rapport à des aspects qui n'ont pas été traités dans le développement ; elle situe le sujet dans un contexte plus large, dans une perspective plus étendue. » (Goulet, 1987 : 99) Elle peut indiquer d'autres aspects qu'il serait intéressant d'aborder, sous forme d'une question, d'une piste d'analyse, d'une réflexion soumise au lecteur. Les pistes suggérées doivent bien sûr être pertinentes au sujet, riches et intéressantes. Tout comme pour le sujet amené,

¹³ Nous préférons parler d'idée-ouverture plutôt que d'idée-contexte, car une ouverture n'est pas nécessairement une mise en contexte (on peut par exemple, proposer une analyse complémentaire de la même œuvre).

cette ouverture doit être intéressante et précise. En effet, si le sujet amené détermine la « première impression », l'ouverture oriente souvent le souvenir que l'on conservera du texte.

Pour éviter les ouvertures faibles, on peut suivre le modèle suivant. L'ouverture typique des dissertations ou analyses littéraires doit posséder trois caractéristiques : (1) elle propose de traiter un autre sujet, (2) lié étroitement au sujet quitté et l'appuyant, (3) elle en montre l'intérêt et/ou donne quelques éléments d'analyse (réponses à la question, problématisation, méthode employée, hypothèse sous-jacente, etc.).

2.2 Le développement

Généralement, la partie « développement » d'une analyse comporte, fût-ce implicitement et plus ou moins consciemment, en des parties séparées ou entremêlées, les dimensions suivantes : (1) définitions et méthode, (2) description (caractérisation, par classement et autrement, de l'objet analysé et justification de la caractérisation) et (3) interprétation (« sens » - justifié - que l'on peut dégager de la caractérisation). Nous proposons une structure d'analyse qui, d'une part, explicite ces dimensions et, d'autre part, les distingue en parties plutôt que de les entremêler. Bref, cette structure n'est pas une nouvelle méthode : elle systématise ce que, croyons-nous, tout analyste fait plus ou moins consciemment, explicitement et méticuleusement. Ainsi, même une analyse thématique traditionnelle repose-t-elle implicitement sur des définitions (ne serait-ce que celle de « thème ») et une méthodologie (elle ne cherche pas les thèmes n'importe comment).

Prenons un exemple analogique concret. Pour faire un sondage, il faut, d'abord, s'interroger sur la méthode, le quoi et le comment. Ensuite, on procède au sondage en classant les réponses à l'aide de critères. Enfin, on interprète les résultats au-delà du seul constat quantitatif (tant disent oui, tant disent non, etc.): pourquoi ces réponses? peut-on corrélérer les classes de réponses à d'autres classes, comme la scolarité, le revenu, la région? quels étaient les résultats à des sondages similaires antérieurs? etc. Prenons un exemple plus littéraire, une application du modèle actantiel à un texte littéraire. Dans la partie « Définitions et méthode », on définit le modèle actantiel et ses six actants (description à six classes plus la classe résiduelle, nous y reviendrons), on fait référence au besoin à d'autres éléments méthodologiques, par exemple d'éventuels critères limitatifs (par exemple, ne retenir que les actants personnages et pas les actants concepts ou objets, se limiter à telle partie du texte, etc.). Dans la partie « Description », on présente les éléments retenus et les classe, avec justification (citation, argumentation) dans l'une ou l'autre des sept classes analytiques. Dans la partie « Interprétation », on extrait du « sens » des résultats de la description: l'analyste constate et explique (effet, cause ou intention, ressemblances/différences avec d'autres productions, etc.). Par exemple, tel personnage remplit six rôles actantiels: est-ce rare? qu'est-ce que cela indique, produit? Les opposants sont tous féminins et les adjuvants tous masculins: s'agit-il d'univers machiste? Etc.

Tout au long de l'analyse, mais en particulier dans le développement, la démarche d'argumentation se fait en posant des assertions (c'est-à-dire une proposition logique) et en justifiant la valeur vraie ou fausse que l'on accorde à cette assertion (en général, si la valeur est fausse, l'assertion provient des autres...). La qualité-quantité de l'argumentation doit être inversement proportionnelle à l'évidence de l'assertion (ainsi, il est inutile de démontrer que Meursault est le narrateur de *L'étranger*, l'assertion inverse, par contre, nécessiterait une lourde argumentation).

REMARQUE : Les mots *analyse*, *interprétation*, *description* ont reçu plusieurs définitions, souvent opposées d'une théorie à l'autre. Par exemple, dans la citation suivante, on appelle *analyse* ce que nous appelons *interprétation*; en fait, on y distingue deux sortes d'interprétations, la première s'appelle *analyse* et la seconde *interprétation*: « L'analyse des résultats est la mise en perspective des données par rapport au problème étudié et à l'hypothèse formulée. Elle permet notamment de faire apparaître l'influence de certaines variables ou de certains facteurs sur le phénomène étudié. L'interprétation des résultats est la mise en rapport de l'analyse des données avec la problématique et le champ d'investigation au sein duquel la recherche s'est développée. Elle vise à tirer les conséquences théoriques et les avenues de recherche suggérées par les résultats. » (Tremblay, 1994: 307)

2.2.1 Partie « définitions et méthode »

Pour faciliter la compréhension, utilisons une analogie machiniste. Le texte est un matériau brut que l'analyse doit transformer. Pour ce faire, il lui faut construire une méthode, une machine, dont il décrit les pièces (définitions), le fonctionnement et l'utilisation (méthode).

REMARQUE : Peuvent figurer dans cette partie : (1) définitions; (2) dispositifs d'analyses possibles (par exemple, pour l'analyse de l'action : le programme narratif, le modèle actantiel, etc.), dispositif employé (par exemple, le modèle

actantiel); (3) parti-pris théoriques inhérents aux choix définitionnels et méthodologiques (il y en a toujours, ils doivent être non seulement connus mais évoqués), postulats, présupposés, point forts, points faibles; (4) problèmes-type ou marginaux (mais importants) rencontrés dans la description : nature des problèmes, options possibles, options retenues, incidence des options retenues sur les résultats; (5) critères limitatifs : nature (distributionnels : de page x à page y, premier chapitre; qualitatifs : exclusion des mots-outils; etc.), nécessité, impact sur les résultats. Bien sûr, il ne suffit pas que les définitions touchent le propos de la description, il faut qu'elles soient mises en œuvre, utilisées dans la description (et/ou dans l'interprétation); autrement les définitions paraîtront oiseuses.

Définitions et méthodes peuvent originer d'une seule théorie, de plusieurs théories existantes, voire d'une nouvelle théorie (un mélange personnel, mais rigoureux, d'éléments empruntés et inédits). Il faut éviter de conjoindre sans précaution des terminologies ou des théories incompatibles. Par exemple, ce serait une erreur de mélanger la typologie sémique de Greimas et Courtés (figure/thème/axiologie) avec celle de Rastier (inhérent/afférent, spécifique/générique, etc.), sans s'assurer et faire part de la nécessité, de l'intérêt et de la possibilité de la chose. On peut faire une combinaison théorique dans la mesure où l'on combine des éléments compatibles, on ménage les modifications nécessaires, on annonce et justifie la combinaison.

Généralement une définition doit servir directement dans l'analyse: elle sert à clarifier une notion centrale utilisée. Dans la section «définitions», on ne met que les définitions principales relatives à la méthode (plus rarement, à l'interprétation). On pourra, dans la description ou l'interprétation, introduire une définition incidente, au moment opportun, pour éviter de produire une section « définitions » trop hétérogène ou ennuyeuse. Cependant, on peut aussi mettre des définitions qui, sans être exploitées directement dans l'analyse, permettent une présentation exhaustive du système théorique utilisé. Dans le cas des textes plus longs, il faut parfois rappeler succinctement les définitions. Il importe également d'illustrer, par un exemple simple et rapide, la notion définie.

Que doit-on définir ? Les termes doivent être définis pour peu qu'ils dépassent la compétence moyenne en littérature postulée pour le lecteur de l'analyse ou qu'ils soient pris dans une acception différente de l'acception générale. Autrement dit, on doit préciser la *terminologie*, la partie du lexique d'un auteur, d'un groupe «faite de termes qu'ils ont spécialement fabriqués pour leur usage ou qu'ils prennent dans des acceptions qui leur sont particulières» (Bénac et Réauté, 1993: 235). Soit: « Le mouvement littéraire du Parnasse est caractérisé, entre autres, par le pessimisme, le naturalisme, la misogynie et l'agnosticisme.» Il faudrait définir au moins « Parnasse », « naturalisme » (qui peut recevoir plusieurs définitions) et « agnosticisme » (qui est un terme plus spécialisé).

On placera également dans la section « Définitions et méthode » les critères limitatifs, par exemple : « Parmi les actants, je n'ai retenu que les actants humains », « Je me suis limité aux premier et dernier chapitres du roman ». On présente également les choix méthodologiques effectués devant les difficultés rencontrées dans l'analyse. Si on ne donne pas ses critères limitatifs ou s'ils ne sont pas facilement décelables dans le propos, même si on est conscient d'en avoir utilisé, le lecteur pourra qualifier l'analyse de réductrice et aléatoire. Évidemment, les éléments retenus doivent rencontrer les critères annoncés. Par exemple, il faut éviter la situation suivante : quelqu'un prétend étudier le modèle actantiel en ne retenant que les actants personnages, pourtant des personnages sont omis et on retrouve dans la description des actants objets. Bref, les critères annoncés doivent rendre compte exactement des matériaux sélectionnés et rejetés.

Le critère (C) réside dans une propriété recherchée. Tout élément qui possède cette propriété est retenu dans la construction de l'objet d'analyse. Plusieurs critères peuvent être combinés, soit par union (relation ou), soit par intersection (relation et) : 1. Les éléments répondront au C1 **ou** au C2 (par exemple, (C1) les répétitions du signifiant : allitération, assonances, etc. ou (C2) du signifié : isotopies, parallélismes, etc.). 2. Les éléments répondront au C1 **et** au C2 (par exemple, étudier (C1) les informations touchant le psychisme du personnage et (C2) verbalisées par ce personnage).

En gros, il existe trois manières de limiter l'analyse relativement à l'objet d'étude: (1) limitation distributionnelle (telle page, tel chapitre); (2) limitation qualitative (tel aspect dans tout le texte); (3) limitation distributionnelle et conceptuelle (tel aspect dans tel chapitre ou section, etc.)¹⁴. La limitation qualitative est à l'évidence délicate à manier, à justifier. Par exemple, en général, on n'étudiera pas la répétition dans telle œuvre (il existe d'innombrables formes de répétition du signifiant et du signifié), mais une ou plusieurs formes de ces répétitions (par exemple, la répétition de mots). Idéalement, on présente une typologie générale des phénomènes à l'étude, puis on précise les formes qui seront spécifiquement étudiées. On peut aussi étudier toutes les formes ou certaines d'entre elles mais approfondir seulement une ou quelques-unes d'entre elles. Cependant, la limitation

¹⁴ Si l'on veut la limitation distributionnelle peut être qualifiée de concrète et la limitation qualitative, d'abstraite.

distributionnelle comporte également ses pièges : sélection d'une partie moins pertinente qu'une autre pour le propos (par exemple, moins représentative de l'œuvre, du phénomène étudié), analyse qui ne fait aucun lien avec les parties non retenues et donc qui reste en vase clos, etc.

2.2.2 Partie « description »

Ensuite, si l'on poursuit la métaphore machiniste, le texte est introduit dans la machine construite. Le dispositif traite le texte: le décompose en parties et trie, classe ces parties dans des classes (des bacs situés sous la machine, pour poursuivre notre métaphore). L'une de ces classes est une sorte de fourre-tout, une classe résiduelle (un bac poubelle) où se retrouve tout ce qui ne correspond pas aux classes prédéterminées. Bien entendu, ce classement repose sur des critères (qui permettent de justifier le classement), critères qui ont été présentés dans la partie « définitions et méthode ».

2.2.3 Partie « interprétation »

En général, la description ne se suffit pas à elle-même, il faut une ou des interprétations. En produisant un classement (en appliquant une grille, un dispositif, par exemple le modèle actantiel) à un texte, il faut encore interpréter les données qui en résultent, donner un sens à l'absence-présence d'un élément de la grille (par exemple, un texte qui n'aurait pas de héros), à l'intensité de cette présence/absence (un peu, beaucoup, trop peu, trop, etc.), à la configuration particulière des classes analytiques (prédominance d'une classe, hiérarchisation des classes, relations entre les classes : présupposition, exclusion, identité, opposition, homologation, corrélation inverse ou converse, etc.), à la nature particulière du contenu des classes (par exemple, ici surtout des verbes; là surtout des substantifs). Une fois le texte traité, l'analyste observe donc, à l'aide de critères qualitatifs et/ou quantitatifs, ce qui se trouve dans chaque classe (ce qui est « tombé » dans chaque bac). Il compare le contenu de ces classes entre eux ou avec ceux d'une autre analyse (avec la même machine ou une autre, pour le même texte ou un autre). Il tente d'expliquer pourquoi l'analyse a donné tel résultat (causes, intentions), de trouver quels sont les effets de la configuration particulière des éléments analytiques dans l'objet ou tout simplement de dégager ce que l'on peut extraire comme « sens » de ce résultat.

L'interprétation n'est pas que l'approfondissement de la description, surtout pas la simple explication, argumentation ou justification des assertions présentées dans la description (par ailleurs, toute interprétation, en tant qu'elle véhicule des assertions, doit également être justifiée), — c'est une étape de nature différente. Ainsi, interpréter, n'est pas, par exemple, justifier le modèle actantiel ou le réseau thématique dégagé dans la description.

Il ne suffit pas que la description et l'interprétation portent sur le même objet (la même œuvre), il faut que le propos précis de la seconde découle des données de la première. En principe, on ne peut, dans l'interprétation, court-circuiter la description et passer directement au texte: on doit interpréter les données de la description, pas l'objet directement. Bref, les définitions impliquent la description qui implique l'interprétation. Il faut éviter une interprétation décrochée par rapport à la description ainsi que des définitions et une méthode décrochées par rapport à la description.

Les trois erreurs les plus fréquentes dans l'analyse (par paresse, par ignorance, par négligence) : sous-expliquer (partir du principe que le sens de notre propos va de soi), sous-argumenter ou sous-justifier (ne pas voir les objections potentielles ou ne pas s'en soucier), sous-commenter ou exploiter (ne pas voir ou ne pas exploiter ou ne pas exploiter pleinement les potentialités interprétatives qu'ouvre une découverte descriptive).

En schématisant à outrance, on dira que si la description met l'accent sur la décomposition-classement, l'interprétation fait de même avec la comparaison. Voici, à cet égard, quelques exemples de la teneur possible de cette partie : ressemblances/différences avec d'autres éléments de la même œuvre, avec le genre auquel l'œuvre est censée appartenir, avec les œuvres de la même époque/d'époques différentes, du même auteur/d'auteurs différents, de la même période/de périodes différentes, du même genre/de genres différents, etc.

REMARQUE : Deux tous ont toujours une intersection quelconque. Par exemple, la *Bible* et tout texte auront toujours de nombreux points communs (surtout que le premier texte est touffu), en raison soit d'une influence consciente ou inconsciente de l'un vers l'autre, soit de l'influence d'un tiers élément sur les deux autres (par exemple, la médiation d'un archétype universel ou propre à une culture-mère), ou simplement en raison du hasard. La question n'est pas de savoir s'il y a des éléments communs, mais s'ils sont pertinents par leur nombre et leur « qualité » : bref, sont-ils significatifs? Une autre erreur consiste à chercher uniquement les arguments qui valident une thèse (par exemple, qu'Hamlet est

vraiment fou) et ne pas chercher les arguments qui iraient dans le sens opposé (qu'Hamlet est sain d'esprit), ne pas en tenir compte et les dissimuler au lecteur.

D'autres interprétations sont moins directement comparatistes. On se demandera, par exemple, si les résultats de l'analyse obligent à repenser l'appareil théorique (invalidation, modifications, compléments, etc.) ou la connaissance que nous avons (ou croyions avoir) de l'objet analysé. On pourra se demander aussi quelles sont les causes des phénomènes dégagés dans la description, que ces causes soient internes ou immanentes (par exemple, l'évolution des formes poétiques, l'influence de tel genre, la présence de telle structure profonde) ou externes (par exemple, l'état sociopolitique ou la vie de l'auteur) ou encore quels sont, quels furent les effets de ces phénomènes (par exemple, sur la réception, la façon de voir ce texte ou sur l'histoire littéraire, sur les autres écrivains, etc.)?

Enfin, un type d'interprétation courant consiste, en définitive, à faire intervenir une seconde théorie, en générale nettement différente de celle mise en œuvre dans la description. Ce sera, par exemple, une grille psychanalytique, féministe ou sociocritique qui prendra en charge les résultats d'une description sémiotique (utilisant, par exemple, un modèle actantiel).

Distinguons deux types d'interprétation: une au fil de la description, l'autre dans une partie subséquente à la description. Les « dangers » de la première forme: (1) ne pas interpréter chacun des éléments par oubli ou par incapacité de distinguer les phases description et interprétation; (2) ne pas faire, s'il y a lieu, d'interprétation global rendant compte de la structure globale des éléments dégagés par la description (et non pas seulement faire état du « sens » interprétatif individuel de chaque élément). En particulier, au terme d'une analyse comparative, il faut toujours une interprétation globale chapeautant des interprétations locales. En ayant bien à l'esprit ces dangers, on pourra, lorsque possible, fondre les parties « description » et « interprétation » en une seule. Cela allégera du coup la structure et la lecture (les éléments interprétatifs viennent « couper » les éléments descriptifs plus « secs »).

Comme nous venons de le voir, on peut distinguer des interprétations globales et d'autres locales. Une interprétation locale s'applique à un ou quelques éléments de la description. L'interprétation globale doit tendre à englober le maximum d'éléments de la description, de manière à laisser le plus petit résidu possible. Ce qui ne veut pas dire que cette interprétation sera unitaire, elle pourra comporter quelques moments et formes distincts qui, ensemble, permettront d'englober la majeure partie voire la totalité des éléments de la description.

REMARQUE : Dans l'interprétation, se méfier des investissements sémantiques subjectifs d'éléments dégagés par la description. Par exemple : *Je trouve que dans le poème il y a beaucoup de ... (un élément quelconque). Ces ... donnent un caractère majestueux au poème.* Quelles en sont les preuves? Il faut éviter les liens exclusivement métaphoriques ou linguistiques plutôt que logiques. Par exemple : *Dans ce poème qui parle d'eau, il y a beaucoup de phonèmes qu'on appelle liquides en linguistique: «l», «r».* Rien dans ces phonèmes ne les prédispose plus que d'autres, comme « s » par exemple, à représenter automatiquement (et mieux) l'eau. Cependant, il est possible qu'un poète, par exemple s'il connaît le nom que l'on donne à cette classe de phonèmes, les utilise effectivement en association avec le thème de l'eau. Le lien n'est pas automatique et demande justification. Autre exemple du même type: *Le texte parle beaucoup de cercles, or le début et la fin du texte sont identiques: ils forment une boucle.* Aucune répétition n'est littéralement un cercle. L'image du cercle sert à représenter métaphoriquement l'idée de répétition. Bien sûr un auteur peut se fonder sur la fonction représentative du cercle relativement à la répétition pour faire une association métaphorique entre cercle et répétition entre le début la fin.

Dans l'interprétation (comme dans la description), il faut maintenir une certaine attitude dialectique. En littérature (et plus généralement en sciences des cultures), deux hypothèses opposées ne s'excluent pas nécessairement: ce peut être ni blanc ni noir mais les deux, dans diverses proportions, au même égard ou à des égards divers; éventuellement il pourrait y avoir une hiérarchie de prégnance des hypothèses interprétatives (par exemple, l'hypothèse A est plus appuyée, plausible dans le texte que la B). La nature souvent (toujours ?) impure du phénomène oblige à travailler la nuance (par modalisation des assertions) et à tenir compte de plusieurs aspects éventuellement contradictoires, quitte à les hiérarchiser. Par exemple, en tuant Polonius alors qu'il croyait tuer le mari de sa mère, Hamlet tue symboliquement: (1) sa mère (il lui avouait justement sa rancune); (2) son père (complexe d'Oedipe: tuer le second mari de sa mère, c'est symboliquement tuer son père); mais également (3) son oncle (qui a dépêché Polonius et que Hamlet voudrait tuer) qu'il croit tuer justement; (4) lui-même (comme Polonius il est «fou», comme lui il écoute aux portes dans la scène de la prière de l'oncle et, surtout, il jongle avec l'idée du suicide et va plus ou moins consciemment au devant de la mort en acceptant le duel); etc. Trop souvent on pense qu'une interprétation est la seule (se rappeler qu'il faut toujours vérifier si l'hypothèse adverse n'a pas quelque valeur, sinon on fait de l'argumentation sélective). Non seulement il faut se dire que non et présumer qu'il y en a d'autres, mais il faut également les étudier et en tenir compte. Les éléments littéraires peuvent cumuler des

natures, fonctions et sens différents. Par exemple une fonction liée à la vraisemblance et une fonction symbolique. «Victoriaville» dans «Je m'ennuie de la terre» (Georges Bouchard) réfère à une ville réelle du Québec (ce que n'aurait pas fait «Vortivxkeip»!), ce qui ressortit de la fonction de vraisemblance; en même temps ce nom présente cette ville, dans le texte, comme le symbole de la Ville, de toute ville, ville sous l'emprise du méchant anglais (la reine Victoria), ce qui ressortit d'une fonction symbolique. Dans «Une vendetta» (Maupassant), si la vieille se déguise en homme, c'est pour ne pas être reconnue (fonction de vraisemblance); mais le déguisement de la vieille symbolise l'acquisition de la force virile nécessaire à la vengeance et la soumission à la tradition de la vendetta (c'est un homme qui doit venger).

En résumé, l'interprétation peut reposer sur (1) les relations causales (cause et intention, effet); (2) les relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.); (3) les relations présencielles (tel élément présuppose tel autre ou tels éléments s'excluent mutuellement). Illustrons quelque peu les relations présencielles. Reprenons notre exemple du sondage, dans ce sondage, si on répond «oui» à telle question, cela présupposera généralement que l'on appartient à telle catégorie sociologique (d'âge, de profession, etc.) plutôt que telle autre. Reprenons notre exemple du modèle actantiel : tous les adjuvants pourront présupposer l'appartenance à une catégorie analytique particulière (par exemple, tous les adjuvants pourront être féminins). L'interprétation peut également (4) faire intervenir une seconde approche pour interpréter les données produites par la première approche (par exemple, on utilisera la psychanalyse pour donner du sens aux données d'une analyse thématique ou d'une analyse actantielle). Enfin, l'interprétation peut se porter non plus sur l'objet de l'analyse mais sur l'approche qui a été employée : (5) les résultats (ou non-résultats) de l'analyse obligent-ils à valider, à invalider, à ajouter, à supprimer, à préciser, etc., un ou plusieurs concepts de l'approche (voire toute l'approche) ou un ou plusieurs éléments de sa méthodologie?

3. Modèle d'analyse. Un exemple : analyse de «Cage d'oiseau» de Saint-Denys Garneau

Proposons une analyse-texte complète (introduction, développement (définitions et méthode, description, interprétation), conclusion). Bien que dans cette analyse, à des fins pédagogiques, on scinde la description et l'interprétation, nous recommandons de ne pas le faire dans les travaux, qui comportent alors deux parties dans le développement : « Définitions et méthode » et « Description et interprétation ».

Une analyse thématique de « Cage d'oiseau » de Saint-Denys Garneau

* * *

«CAGE D'OISEAU»

SAINT-DENYS GARNEAU (1912-1943)

1. Je suis une cage d'oiseau
2. Une cage d'os
3. Avec un oiseau
4. L'oiseau dans ma cage d'os
5. C'est la mort qui fait son nid
6. Lorsque rien n'arrive
7. On entend froisser ses ailes
8. Et quand on a ri beaucoup
9. Si l'on cesse tout à coup
10. On l'entend qui roucoule
11. Au fond
12. Comme un grelot
13. C'est un oiseau tenu captif
14. La mort dans ma cage d'os
15. Voudrait-il pas s'envoler
16. Est-ce vous qui le retiendrez
17. Est-ce moi
18. Qu'est-ce que c'est
19. Il ne pourra s'en aller
20. Qu'après avoir tout mangé
21. Mon cœur
22. La source du sang
23. Avec la vie dedans
24. Il aura mon âme au bec.

INTRODUCTION. (SUJET AMENÉ) De nombreux textes littéraires associent, de manière variable, poète et oiseau. Par exemple, si dans « L'albatros » Baudelaire compare le poète à un oiseau, dans «Cage d'oiseau» le poète québécois Saint-Denys Garneau (1993 [1937]: 74-75) intègre un oiseau symbolisant la mort dans le corps même du narrateur. (SUJET POSÉ) De ce dernier poème, nous proposons ici une analyse partielle focalisée sur quelques homologations de signifiés. (SUJET DIVISÉ) L'analyse comporte trois temps: d'abord, la présentation des définitions pertinentes et de la méthode (thème, homologation, etc.) ; ensuite, la description de la structure et, enfin, une interprétation sommaire des données fournies par la description.

DÉFINITIONS ET MÉTHODE. Voyons donc les outils théoriques nécessaires. Le thème a reçu nombre de définitions: «élément sémantique qui se répète» (Smekens, 1987: 96), «ce dont on parle» (Todorov, cité dans Paquin et Reny, 1984: 201), etc. La sémiotique (discipline qui étudie les signes) propose une approche particulièrement opératoire du thème (cf. Greimas et Courtés, Rastier, etc.). Au sens le plus large, un thème est une isotopie, c'est-à-dire qu'il est constitué par la répétition d'un sème (ou d'un groupe de sèmes), élément composant le signifié du signe, c'est-à-dire la partie conceptuelle de ce signe par opposition à sa partie « matérielle », le signifiant. Par exemple, dans « La terre est bleue comme une orange » (Éluard), le sème, le

thème /couleur/ est présent dans le signifié, le contenu des mots «bleu» et «orange» (voire dans « terre », en raison de la structure attributive).

Pour l'analyse de « Cage d'oiseau », nous proposons de ne retenir que les thèmes structurables par opposition et les oppositions formant une homologation. Au demeurant, on ne fera état que de quelques-unes des homologations présentes. Rappelons que l'homologation est une relation d'équivalence instaurée entre au moins deux paires d'oppositions, par exemple, dans notre culture, entre vie/mort et positif/négatif. Méthodologiquement, il s'agira donc de démontrer à la fois la présence dans le texte des oppositions retenues et des homologations instaurées.

DESCRIPTION. Utilisons ces outils dans l'étude de «Cage d'oiseau». Comme l'indique le titre, le poème oppose un homme, le narrateur, comparé à une cage, et un oiseau. Cet oiseau symbolise la mort («L'oiseau [...] C'est la mort qui fait son nid»); corrélativement, l'homme est associé à la vie. Précisons: l'oiseau aussi est «vivant» et il lutte, comme l'homme, pour sa survie, mais il est symbole et cause de la mort de l'homme; paradoxalement il est associé à l'origine de la vie par l'entremise du nid (le thème de l'origine se trouve également dans «la source de la vie»).

Cage, l'homme est un contenant dont le contenu est l'oiseau. Cette relation contenant/contenu intervient également entre le sang (et/ou le cœur) et la vie («Mon cœur / La source du sang / Avec la vie dedans»), entre le nid et l'oiseau, entre l'oiseau et l'âme («Il [l'oiseau] aura mon âme au bec»), voire dans l'image du grelot. Nous avons là une structure récursive, répétitive: l'homme contient un contenant qui contient un contenu, etc. Dans ce poème, le contenu oiseau n'est pas libre de sortir immédiatement de son contenant humain («Il ne pourra s'en aller qu'après avoir tout mangé»), d'où l'opposition captivité/liberté.

La modalité thymique (euphorie/dysphorie, c'est-à-dire positif/négatif) attribuée à certains des thèmes n'est pas univoque, mais varie selon l'observateur et selon ce à quoi ils sont appliqués. Ainsi, la vie de l'homme est positive pour l'homme et sa mort, négative (du moins sur le plan temporel, puisqu'au point de vue spirituel elle permet à l'âme de regagner le monde spirituel). On peut présumer que la mort de l'homme est indifférente pour l'oiseau (la conséquence de son évasion est la mort de l'homme, mais est-elle une fin en soi?). La vie de l'oiseau est positive pour l'oiseau et négative pour l'homme, etc. De même, la captivité de l'oiseau est positive pour l'homme et négative pour l'oiseau. Le tableau qui suit présente la structure d'homologations dégagée:

1	humain	animal
2	vie (de l'homme)	mort (de l'homme)
3	contenant	contenu
4	emprisonner (l'oiseau)	se libérer (de l'homme)
5	+ (selon l'homme)	- (selon l'homme)

REMARQUE : En simplifiant, on dira qu'il n'est pas besoin de justifier chaque homologation (1 avec 2, 1 avec 3, 2 avec trois, etc.). En effet, si 1 est homologue à 2 et 2 à 3 alors 1 l'est à 3, etc.

INTERPRÉTATION. Quels sont quelques-uns des éléments d'interprétation que l'on peut dégager de la structure extraite du texte? Premièrement, remarquons que, dans ce texte fortement oppositif, certaines homologations ne sont pas «parfaites», en ce sens qu'il a fallu préciser le point de vue (homme/oiseau) et l'objet auquel est appliqué le thème (vie/mort de l'homme/oiseau).

Deuxièmement, la mort est, dans ce poème, «personnifiée» et interne à l'homme. Or, il y avait une autre possibilité, plus souvent exploitée, qu'elle soit personnifiée et externe à l'homme (cf. l'image de la mort avec sa faux, par exemple dans « Mors » d'Hugo). Cette intériorisation s'oppose à l'extériorisation et au dédoublement que l'on trouve dans le poème qui suit «Cage d'oiseau», soit «Accompagnement» (1993: 79); par exemple, on y lit: «Je marche à côté de moi en joie». La partition du sujet se sent également dans le dernier vers de «Cage d'oiseau», «Il aura mon âme au bec», qui apparaît soit comme une seconde dépossession, après celle du corps dévoré, soit comme une libération de l'âme emprisonnée dans le corps.

Troisièmement, l'association (il ne s'agit pas d'une homologation) entre mort et conscience / inconscience inscrit ce poème dans une classe d'œuvres qu'on appelle les vanités. La vanité est une œuvre «proposant une méditation sur la mort et le caractère éphémère des biens terrestres» (Néraudau, 1983: 479-480) (cf. en peinture, les natures mortes avec un crâne, où les tableaux regroupant une jeune fille et la Mort). L'opposition conscience/inconscience (de la mort) - homologuée à négatif/positif et profond/superficiel - se trouve principalement dans «Et quand on a ri beaucoup / Si l'on cesse tout à coup / On l'entend [l'oiseau] qui roucoule».

CONCLUSION. (RÉSUMÉ) Pour produire cette analyse, nous avons d'abord défini quelques-uns des concepts centraux de l'analyse thématique (thème, isotopie, homologation, etc.). Puis, nous avons repéré les oppositions homologuées dominantes (humain/animal, vie/mort, etc.). Enfin, nous avons procédé à une interprétation partielle. Entre autres choses, on peut dire que la conjonction entre la mort et la conscience/inconscience inscrit cette œuvre dans les vanités. (OUVERTURE) En terminant, désignons une piste d'analyse complémentaire qui semble fructueuse, une analyse thymique (c'est-à-dire de l'euphorie et de la dysphorie) complète. Par exemple, la valeur négative de la mort semble tempérée par la valeur positive accordée chez Saint-Denys Garneau à la dimension spirituelle: la mort libère l'âme emprisonnée dans la lourde et souffrante matière.

L'analyse comparative

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Analyse comparative », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Analyse comparative : L'analyse comparative s'oppose bien sûr à l'analyse non comparative. L'analyse comparative est une structure d'analyse et n'est donc pas associée a priori à un aspect (par exemple pour un texte : thème, histoire, style) ou à une approche donnée (par exemple, sémiotique, rhétorique, etc.). → Analyse (composante de l'-). Pour ce qui est des aspects, une analyse comparative peut comparer, par exemple, deux éléments du fond ou deux éléments de la forme. Pour ce qui est des approches, une analyse comparative peut comparer, par exemple, des éléments sous l'angle psychanalytique ou encore sous l'angle sociocritique. De plus, l'analyse comparative ne compare pas nécessairement deux éléments relevant du même aspect (on peut, par exemple, comparer le fond avec la forme); elle peut même comparer des analyses ne relevant pas de la même approche (on peut, par exemple, comparer, pour un même élément, les résultats d'une analyse psychanalytique avec ceux d'une analyse sociocritique).

Définition de la comparaison

La comparaison est une opération analytique où au moins un sujet-observateur compare au moins deux objets en fonction d'au moins un **aspect**¹⁵ et dote chaque aspect retenu de chaque objet d'au moins une caractéristique ou propriété (en général une seule). Entre caractéristiques du même aspect des objets comparés s'établit une des relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.). → Comparative (relation -). Par exemple, en ce qui a trait au tempérament (aspect), le lecteur (sujet-observateur) conviendra que Tintin (objet) et le capitaine Haddock (objet) sont en relation d'opposition : le premier est flegmatique ou calme (caractéristique); le second, impétueux (caractéristique). Le comparateur n'est évidemment pas *a priori* limité à une classe ontologique (une classe d'êtres) particulière : il sera humain, machine, personnage, narrateur, individu, collectivité (la société), etc. L'opposition est une forme d'altérité dans laquelle les éléments en présence sont non seulement différents mais plus ou moins incompatibles. Vie et mort sont opposés, vie et hippopotame sont différents (relations d'altérité). Le terme d'opposition englobe la contrariété (riche et pauvre, grand et petit) et la contradiction (vrai et faux, vie et mort). La contradiction, contrairement à la contrariété, n'admet pas la gradation (en général, on considère qu'une chose est soit vraie soit fausse mais pas un peu vraie et donc un peu fausse aussi). Les symboles suivants représenteront respectivement, l'identité, la similarité, l'opposition et l'altérité : =, ≈, /, ≠.

REMARQUE : RELATIONS DÉCIDABLE/INDÉCIDABLE/INDÉCIDÉE

Lorsque la caractéristique (et donc la relation entre caractéristiques) peut être stipulée, on dira qu'elle est décidable; si on ne peut la stipuler, on dira qu'elle est indécidable; si elle n'est pas (ou pas encore) ou n'est plus stipulée, on dira qu'elle est indécidée. → Décidable.

En logique, l'objet (tout comme l'aspect) correspond au sujet (ce dont on parle) et la caractéristique, au prédicat (ce qu'on en dit). Pour que deux caractéristiques soient directement comparées, elles doivent en principe relever d'un même aspect. Un aspect peut évidemment être subdivisé en sous-aspects et ceux-ci en sous-sous-aspects, etc. Par exemple, traditionnellement, deux personnages sont susceptibles d'être comparés en fonction de grands aspects comme ceux qui suivent : (1) aspect physique (apparence, taille, poids, etc.) et physiologique (âge; tempérament¹⁶ sanguin, nerveux, musculaire, etc.; etc.); (2) aspect psychologique (désirs, émotions, pulsions, etc.), intellectuel (intelligence, connaissances, etc.) et idéologique (valeurs, moralité, etc.) ; (3) aspect relationnel et social (noms et prénoms, classes sociales (politiques, économiques, professionnelles, etc.), état civil, famille, conjoint, amis, ennemis, relations professionnelles, etc.); (4) pensées, paroles (et autres productions sémiotiques : dessins, etc.) et actions. Chacun de ces aspects peut être déployé en sous-aspects. Par exemple, l'aspect physique comprendra l'apparence extérieure du visage, du corps, etc.

¹⁵ La relation entre l'objet comparé et un aspect de comparaison est une relation méréologique, plus précisément une relation entre tout et partie. La relation entre un aspect et un sous-aspect est exactement du même ordre. Le mot « aspect » a ici un sens plus général que lorsque nous l'employons pour désigner une composante d'un texte littéraire.

¹⁶ Notons que le tempérament relèvera, selon les théories, soit de la physiologie, soit de la psychologie, soit des deux.

Toute prédication (le fait de donner une caractéristique à un objet) est susceptible de varier en fonction des sujets-observateurs (Marie trouvera André gentil alors qu'Antoine le trouvera méchant) et du temps (André, qui était gentil, est maintenant méchant). La comparaison doit rendre compte, sauf dans les cas de simplification (réduction méthodologique), de cette dynamique.

Si l'un des objets comparés est pris comme élément source et l'autre comme élément but, on peut observer comment le second objet est « créé » par des opérations de transformation effectuées sur le premier objet. → Opération. Les grandes opérations de transformation sont : l'adjonction (on ajoute quelque chose), la suppression (on supprime quelque chose), la substitution (on remplace quelque chose par quelque chose d'autre) et la permutation (on change l'ordre des choses). À ces opérations de transformation proprement dites s'ajoute une non-opération, la conservation : une chose susceptible d'être transformée ne l'a pas été. Cette perspective comparative et transformationnelle peut s'appliquer évidemment entre deux objets dont l'un (l'élément but) est de facto créé à partir de l'autre (l'élément source) : par exemple, entre un genre et le texte qui le manifeste; entre un texte et son adaptation dans un autre texte (ou dans un autre type de production sémiotique; par exemple, une nouvelle adaptée en film); entre un brouillon et le texte final; entre deux brouillons du même texte; entre deux versions publiées du même texte; entre deux passages du même texte dont l'un est la réécriture de l'autre. Cependant, elle peut s'appliquer également entre deux objets quelconques sans lien direct d'antériorité génétique (par exemple, un brouillon par rapport au texte définitif) ou générative (par exemple, un genre « créant » un texte en relevant) : par exemple, deux textes d'auteurs inconnus qui traitent sans le savoir d'un même thème à la même époque; en ce cas, les statuts source et cible sont interchangeables et ne sont pas chronologiques.

Sortes de comparaison

Si l'on prend comme critères le statut type / occurrence, l'opposition produit sémiotique / monde et l'opposition texte / autre produit sémiotique, on peut distinguer au moins dix formes de comparaison.

Un type est un modèle (par exemple, un genre littéraire), une occurrence est une manifestation plus ou moins conforme et intégrale du modèle (par exemple, un texte relevant de tel genre); un produit sémiotique peut être un texte, une image, un film, un produit de consommation, etc. Parmi les types de textes auxquels un texte donné se rapporte, on peut distinguer les discours (littéraires, religieux, philosophiques, etc.), les genres (poésie, théâtre, etc.), les sous-genres (tragédie, drame, comédie), les sous-sous-genres (comédie policière, comédie satyrique). Parmi les types qui se trouvent dans les textes (et dans d'autres produits sémiotiques : images, etc.) et qui ne sont pas des types de textes, on peut distinguer les topoï ou clichés (thématiques : la mort unie à l'amour, etc.; narratifs : l'arroseur-arrosé, etc.; ou idéologiques : la femme est un être faible, etc.) et divers types relevant de typologies littéraires (par exemple, les procédés d'écriture : métaphores, allitération, etc.) ou non proprement littéraires (par exemple, les différentes sortes d'amour, de classes sociales). Les mots mêmes (plus précisément, les lexies) sont également des occurrences de types.

Nous présentons ici les dix sortes de comparaison en les déclinant dans le domaine littéraire. Pour les généraliser, il suffit de supprimer le suffixe « -textuel » : par exemple, la comparaison intratextuelle deviendra la comparaison intra. Pour les particulariser pour des objets autres que textuels, on combinera la suffixe avec le domaine visé : par exemple, pour les images, la comparaison intratextuelle deviendra la comparaison intra-image.

1. La **comparaison intratextuelle**. Comparaison de deux éléments (ou plus) du même texte (par exemple, pour ce qui est du signifié : personnages, lieux, thèmes, situations, etc.).
2. La **comparaison intertextuelle**. Comparaison entre un texte et un autre texte (en général, entre textes très similaires ou au contraire fortement contrastés).
4. La **comparaison intersémiotique**. Comparaison entre deux produits ne relevant pas de la même sémiotique, par exemple entre un texte et une image.
5. La **comparaison architextuelle**. Comparaison entre un architexte (un type de texte, par exemple un genre) et un texte. Cette forme de comparaison a pour fin un classement générique ou classement dans un genre. Par exemple, on montre que tel poème appartient un peu, moyennement ou fortement à la fois au romantisme et au symbolisme. Ce type d'analyse suppose d'établir les caractéristiques du genre et de vérifier leur présence/absence dans le texte et les causes, modalités et effets de cette présence/absence.

6. La **comparaison infra-architextuelle**. Si la comparaison architextuelle consiste à comparer le texte entier et un genre dont on présume qu'il fait partie (et ainsi à catégoriser, typiciser le texte), la comparaison infra-architextuelle consiste à comparer différentes parties (et/ou aspects) du texte avec un ou plusieurs genres (et ainsi à classer telle partie dans tel genre et telle autre partie, éventuellement, dans tel autre genre). Par exemple, *Phèdre* de Racine est une pièce de théâtre qui relève pour l'essentiel (globalement) de l'esthétique classique, mais une de ses parties (localement), la tirade de Thérémène, relève plutôt du baroque.

7. La **comparaison intergénérique ou interdiscursive**. Comparaison entre les caractéristiques d'un genre et celles d'un autre genre (en général, entre genres très similaires (par exemple, la poésie versifiée et la poésie en prose) ou au contraire fortement contrastés (par exemple, le texte littéraire et le texte scientifique)).

8. La **comparaison intragénérique ou intradiscursive**. Comparaison de deux caractéristiques (ou plus) définitoires d'un même genre (par exemple, des actions-types, des personnages-types, des thèmes ou motifs-types). Par exemple, on comparera les caractéristiques des personnages-types des contes de fées que sont la bonne et la méchante fées.

9. La **comparaison typologique non générique**. Comparaison entre une unité d'un texte et un type qui n'est pas un genre. Par exemple, on compare une manifestation d'amour et on la rapporte à un type d'amour d'une typologie donnée (par exemple, l'amour conjugal, l'amour filial, l'amour-amitié, etc.).

10. La **comparaison texte / monde**. Comparaison d'éléments du texte avec des éléments plus ou moins correspondants du monde réel (en excluant les produits sémiotiques, par exemple les autres textes; nous y reviendrons). Par exemple, on compare les structures et dynamiques de la société réelle avec celles de la société représentée dans le texte (analyse sociocritique), les personnages d'un texte avec leurs éventuels pendants réels (analyse biographique), les événements d'un texte avec ceux de la société réelle (analyse en histoire littéraire). Si l'élément du monde avec lequel la comparaison est établie est un texte, la comparaison est intertextuelle; si l'élément du monde avec lequel la comparaison est établie est un produit sémiotique non textuel (par exemple, une image), la comparaison est intersémiotique.

REMARQUE : COMBINAISON DES TYPES D'ANALYSE COMPARATIVE

Les dix types d'analyse comparative peuvent être combinés dans des proportions variables. Ainsi, une analyse architextuelle comparera le rendu de telle caractéristique du genre dans le texte à l'étude et dans un ou plusieurs autres textes incidents, tandis que certaines caractéristiques du genre impliqueront, par définition, une approche intratextuelle (par exemple, le traitement contrasté obligatoire des bons et des méchants dans un conte).

Tableaux comparatifs

Un **tableau comparatif** permet de dégager, d'organiser et de représenter synthétiquement les matériaux de la comparaison. Voici une représentation tabulaire possible d'une structure simple de comparaison. Elle est simple en ce que qu'elle comporte le nombre minimal d'objets comparés (deux) et de sujets effectuant la comparaison (un seul) ; par contre, elle compte plus d'un aspect (le minimum étant un seul aspect). Lorsque les points de vue dont l'analyse veut rendre compte sont nombreux, plutôt que de réserver une colonne à chacun des sujets impliqués, on peut indiquer la source de la caractéristique entre parenthèses à côté de cette caractéristique (par exemple : grand (selon Pierre), petit (selon André)). Remarquez comment les explications et les justifications sont placées en notes sous le tableau pour alléger le tableau.

Exemple de tableau comparatif avec aspects et avec caractéristiques libres

N°	ASPECT sous-aspect	CARACTÉRISTIQUE SELON SUJET 1	RELATION (= / ≠)	CARACTÉRISTIQUE SELON SUJET 1
		OBJET 1 TINTIN		OBJET 2 HADDOK
01	PHYSIQUE taille	petit	/	grand
02	cheveux	roux ¹	/	noirs
03	TEMPÉRAMENT	flegmatique ²	/	colérique
04	etc.			

1. Tintin est bel et bien roux, tel qu'il apparaît clairement dans plusieurs albums (mais pas tous).
2. Flegmatique : qui a « un tempérament, un comportement calme et lent, qui contrôle facilement ses émotions. » Cela étant, Tintin se met parfois en colère, mais toujours à bon droit; ce qui n'est pas toujours le cas d'Haddock.

D'autres types de tableaux comparatifs sont possibles. Par exemple, dans le tableau suivant (tableau de Pottier reproduit dans Courtés 1991 : 182) : les objets ('chaise', 'fauteuil', etc.) sont dans la première colonne et les caractéristiques possibles (/pour s'asseoir/, /sur pied/, etc.), dans la première ligne; les caractéristiques, qui sont prédéterminées et en nombre fixe, ne sont pas associées à des aspects, et leur présence ou absence est notée par les signes « + » ou « - »¹⁷. Relativement à un aspect donné, une relation d'identité est établie lorsque deux objets possèdent une même propriété donnée (deux signes d'addition) ou ne possèdent pas la même propriété donnée (deux signes de soustraction). Inversement, une relation d'opposition est établie lorsqu'un des objets possède la propriété et l'autre pas. Incidemment, rappelons que dans le cas de caractéristiques non pas absentes mais plutôt non pertinentes¹⁸, on utilise généralement le symbole du vide ($\emptyset$); pour les cas dubitatifs, suggérons l'emploi du point d'interrogation (?)¹⁹. Pour comprendre le tableau, il faut se rappeler qu'un signifié, c'est-à-dire le contenu d'un signe, se décompose en sèmes, ou traits de sens. Par exemple, le signifié 'chaise' comporte tous les sèmes énumérés dans la première ligne, sauf /avec bras/, puisqu'une chaise avec bras est, par définition, un fauteuil (*Le petit Robert* définit le fauteuil comme un « Siège à dossier et à bras, à une seule place. »).

Exemple de tableau comparatif sans aspect et avec caractéristiques prédéterminées

/sèmes/ → 'signifié' ↓	s1 /pour s'asseoir/	s2 /sur pied(s)/	s3 /pour une personne/	s4 /avec dossier/	s5 /avec bras/	s6 /en matière rigide/
'chaise'	+	+	+	+	-	+
'fauteuil'	+	+	+	+	+	+
'tabouret'	+	+	+	-	-	+
'canapé'	+	+	-	+	+	+
'pouf'	+	-	+	-	-	-

Légende

+ : sème présent
- : sème absent

Dans ce tableau, les objets comparés ont tous « le même poids », en ce sens que, en principe, aucun n'est pris comme point focal de la comparaison. Dans d'autres cas, les caractéristiques recherchées dans un objet sont définies par un autre objet, autour duquel s'organise alors la comparaison. C'est le cas notamment dans la comparaison architextuelle (le classement d'un texte dans un type de texte, par exemple un genre) : les caractéristiques recherchées dans le texte analysé sont, en principe, celles retenues dans l'architexte (par exemple, le genre).

Exemple d'analyse comparative

Comparaison de la campagne et de la ville dans « Je m'ennuie de la terre » de Georges Bouchard

* * *

«Je m'ennuie de la terre»
Georges Bouchard (1917 : 70-71)

¹⁷ Lorsqu'une analyse comparative présente toutes les caractéristiques des unités comparées, elle constitue une **matrice qualitative** (similaire, mais dans le domaine qualitatif, à une matrice mathématique, quantitative), en ce sens que les unités sont générées (d'où le terme de « matrice ») par la combinaison des caractéristiques. Le tableau des sièges de Pottier se voulait sans doute la représentation visuelle d'une telle matrice.

¹⁸ Par exemple, dans un formulaire s'adressant aux hommes et aux femmes, on trouvera les choix de réponses suivants à la question *Êtes-vous enceinte ?* : oui, non, ne s'applique pas (non pertinent).

¹⁹ L'affirmation d'absence doit elle aussi être prouvée, en particulier lorsqu'un phénomène semble, à tort selon l'analyste, relever de la caractéristique absente. À ce moment-là, on doit détromper le lecteur.

A. M. le juge Pouliot

René, 13 ans, mine chétive de phtisique. Sa main décharnée se pose sur sa poitrine comme pour empêcher la vie de s'exhaler dans les spasmes de la toux. Sa bouche laisse glisser ces mots faiblement articulés:

«Je m'ennuie de la terre.»

Pauvre petite fleur de la campagne étiolée à la ville! Son père avait abandonné la culture depuis cinq ans pour venir travailler aux usines de Victoriaville.

Tu n'es pas seul, mon petiot, à éprouver ce sentiment...

Il me regardait fixement avec de grands yeux alanguis par la souffrance et portant déjà des reflets d'éternité.

«Je m'ennuie de la terre.»

C'est le cri inavoué, étouffé par l'orgueil, qui monte du fond des âmes torturées par la misère des villes. La guerre met encore plus d'émoi dans ce remords qui se change en une détresse comme jamais on n'en connaît à la campagne.

«Je m'ennuie de la terre.»

C'est l'aveu ingénu de ces enfants assoiffés d'air et de lumière et qui étouffent dans les courettes minuscules des habitations urbaines. Pour ces petits le souvenir des champs vastes, des coteaux verdoyants, des bancs de neige témoins des premiers ébats est un supplice incessant.

«Je m'ennuie de la terre.»

C'est la meurtrissure profonde mise au cœur de l'ouvrier des villes, quand il réfléchit sur la liberté de l'homme des champs. La gaîté, la tendresse, l'intimité, la paix familiale sont des produits ruraux qui ne résistent pas toujours à l'exportation.

«Je m'ennuie de la terre.»

C'est la vérité qui émane des œuvres de plusieurs écrivains célèbres qui ont fait leurs demeures au milieu des champs et des bois, comme Botrel, Mercier, Bazin, etc.

«Je m'ennuie de la terre.»

C'est la plainte nostalgique qui enveloppe les âmes délicates, nobles et pleines d'idéal... sans que parfois cette plainte monte aux lèvres.

— Mon gars, tu t'ennuies de la terre, mais tu iras bientôt habiter les jardins du paradis...

Tu t'ennuies de la terre... Moi aussi.

* * *

Nous ne présenterons pas ici en texte suivi l'analyse comparative complète. Nous nous contenterons de présenter le tableau qui la résume. Il s'agit d'une comparaison intratextuelle entre la terre et la ville telles qu'elles sont dépeintes dans le texte. La comparaison comporte également une touche architextuelle, puisque nous distinguons, parmi les caractéristiques attribuées à ces deux espaces dans le texte, celles qui relèvent du genre et celles qui sont propres au texte analysé. Il ne s'agit pas d'une comparaison architextuelle complète puisque nous n'étudions pas toutes les caractéristiques du genre.

Le tableau qui suit présente les principales associations oppositives dont participent les espaces terre et ville dans ce texte représentatif du mouvement du terroir québécois du début du XX^e siècle. Nous avons éliminé les

aspects où les caractéristiques ne seraient pas oppositives. Par exemple, nous avons préféré considérer que la terre et la ville sont associées respectivement au spirituel et au temporel, plutôt que d'indiquer qu'elles appartiennent d'abord toutes deux au monde temporel. Les oppositions répertoriées appartiennent: soit au genre du récit du terroir (G); soit au texte seulement (T); soit aux deux (G T), le texte reprenant alors ces oppositions de son genre. Les oppositions apparaissent toutes homologables entre elles. Rappelons qu'une homologation est une relation d'analogie entre au moins deux oppositions; par exemple, dans notre culture, l'opposition blanc / noir est généralement homologuée à l'opposition positif / négatif, en ce que le blanc est associé au positif et le noir au négatif. Les relations d'homologation peuvent être doublées d'autres types de relations: par exemple, dans le texte, air/manque d'air est en relation causale avec santé/maladie; le manque d'air, de lumière et d'espace peut être généralisé dans sain/malsain ou vie/mort; l'opposition thymique positif/négatif « résume » bien toutes les autres oppositions du tableau en ce que chacune est homologuée avec elle.

Un tableau permet une économie descriptive et représentative. Toutefois, le format représentationnel choisi impose notamment de procéder à un seul regroupement en aspects. Par exemple, liberté/asservissement et devoir/vouloir pourraient aussi être regroupés dans une même classe (notons que la contradiction n'est qu'apparente: en obéissant à ses devoirs envers le créateur, la nation, etc., l'homme des champs obtient la liberté). Dans le tableau figurent quelques justifications. Évidemment, l'analyse s'appuie également sur d'autres justifications (cf. Hébert, 2000). Par exemple, la présence de l'Anglais est plausible non seulement à cause de « Victoriaville » (ville nommée en l'honneur de la reine britannique) mais également en vertu du contexte socio-historique du texte (la domination politico-économique des anglophones) et du *topos* (lieu commun) de l'Anglais urbanisé, protestant, riche, en position d'autorité et mauvais qui court dans la littérature québécoise à cette époque.

Principales oppositions de la terre et de la ville dans « Je m'ennuie de la terre »

N ^o	I N S T A N C E Genre Texte	ASPECT	OBJET 1: TERRE	R E L A T I O N (= ≈ ≠ /)	OBJET 2: VILLE
			CARACTÉRISTIQUE SELON LE SUJET 1 (le narrateur, associé à l'univers de référence, la vérité du texte)		CARACTÉRISTIQUE SELON LE SUJET 1
01	G T	MONDES	spirituel	/	temporel
02	G? T	MONDE TEMPOREL états physiques	vie temporelle santé	/	mort temporelle maladie («étiolée à la ville»)
03	T		air suffisant	/	air insuffisant («assoiffés d'air», «phtisique», «étouffent»)
04	T		lumière suffisante	/	lumière insuffisante («assoiffés d'air et de lumière»)
05	G? T		espace suffisant («champs vastes»)	/	espace insuffisant («courettes minuscules»)
06	G T	états psychologiques	bien-être moral («La gaîté, la tendresse, l'intimité, la paix familiale»)	/	détresse morale («émoi», «remords», «détresse»)
07	G T	relations et états sociaux	cultivateur («homme des champs»)	/	«ouvrier»
08	G? T		«liberté» («de l'homme des champs»)	/	asservissement
09	G T		calme familial («paix familiale»)	/	problèmes familiaux
10	G? T		«intimité»	/	promiscuité («courettes minuscules»)
11	G T?		Français	/	Anglais («Victoriaville»)
12	G		survie de la race grande famille	/	disparition de la race petite famille
13	G T		pauvreté ²⁰	/	richesse ou indigence («misère des villes»)
14	T		«paix» (sens 2)	/	«guerre»

²⁰ La pauvreté, que nous distinguons ici de l'indigence de la ville, est positive dans l'idéologie du terroir (« Heureux les pauvres. Heureux les simples d'esprit », dit *Le nouveau testament*).

15	G T	MONDE SPIRITUEL	vie spirituelle paradis («jardins du paradis»)	/	mort spirituelle enfer («âmes torturées», «supplice incessant»)
16	G T?		catholicisme	/	protestantisme
17	G T?		piété	/	impiété
18	G T?		devoir (avec plaisirs simples et sains)	/	vouloir (plaisirs sophistiqués et malsains)
19	G T	ÉVALUATION TYMIQUE	+	/	-
20	G T	CATÉGORIE ANTHROPOLOGIQUE ²¹	nature (tempérée)	/	culture ²² (excessive)
21	G T	TEMPORALITÉ	passé (paradis perdu) ou futur (paradis, parousie)	/	présent
22	G T		tradition	/	nouveauté (modernité)

Le classement

Définition

Le **classement** est l'opération qui permet de classer un **élément** dans une **classe** (on peut mettre entre apostrophes les éléments ('pomme') et entre double barres obliques les classes (//fruit//). Le classement est également le résultat de cette opération. Une **typologie** est un groupe de classes interdéfinies; par exemple, sont des typologies le classement des animaux en zoologie et le classement des genres théâtraux (comédie, drame, tragédie, etc.). Quel est le lien entre le classement et la comparaison? Le classement utilise une comparaison qui s'établit entre la définition de la classe (par exemple, être vertébré) et un élément potentiel; si l'élément potentiel possède les propriétés ou traits prévus dans la définition (par exemple, si l'animal est vertébré), il est membre de la classe. Autrement dit, classer présuppose comparer.

Distinguons deux formes de classement : le classement qui opère au niveau du tout, ou **classement global**, le classement qui opère au niveau de la partie (ou de l'aspect), ou **classement local**. Le classement local peut porter sur une zone du texte (par exemple, tel chapitre) ou sur un aspect de celui-ci, indépendamment de sa ou de ses positions dans le texte. Le classement d'un texte (par exemple, tel poème) dans un genre textuel (par exemple, le poème romantique) est un exemple de classement global. Si on classe non pas un texte, mais des parties (ou aspects) d'un texte, il s'agit d'un classement local (par exemple, si on classe chaque phrase d'un texte en : affirmative, négative, interrogative, exclamative, etc.). Un classement global utilise un classement local comme moyen d'obtenir un classement global; par exemple, pour vérifier si un poème est bien un poème romantique, on vérifiera si les principaux thèmes romantiques sont présents (le moi, l'émotion, l'intensité, etc.). Mais un classement local peut être autonome et ne pas viser un classement global du texte; par exemple, on aura classé chaque phrase du texte en affirmative, négative, etc., sans nécessairement avoir pour objectif de classer le texte globalement en, par exemple, texte affirmatif parce que les phrases de ce type y seraient prépondérantes.

Conseils pour les classements dans un genre et les autres formes de classements

Voici quelques conseils pour les analyses visant à classer un texte dans une classe textuelle (genre, sous-genre, forme, etc.). Les conseils valent également, avec quelques ajustements, pour tous les classements globaux et pour tous les classements locaux (par exemple, une étude des types d'amour (amour-amitié, amour passion, amour-haine, etc.) ou d'humour (de mots, de situation, de geste, etc.) dans telle pièce de théâtre). Pour des précisions sur l'analyse des genres, voir le document sur la théorie des genres.

En général, sauf à en montrer les modalités et implications inédites pour l'œuvre et/ou la classe, il faut éviter de classer une œuvre dans la classe à laquelle d'évidence, ou par démonstration antérieure, elle appartient : par exemple, démontrer qu'un poème tenu pour classique respecte les règles classiques déjà connues (c'est autre chose de dégager les règles, inconnues ou méconnues, d'un genre puis de les étudier dans un texte donné).

²¹ Pour une explication de l'opposition anthropologique nature/culture, se référer au chapitre sur le carré sémiotique.

²² « Culture » prend ici un sens anthropologique et est opposé à « culture ». Est culturel tout ce qui est produit par l'homme.

Évidemment, en contexte scolaire, il arrive que l'on accepte ou impose ce genre d'analyse déjà étayée. L'inverse est plus intéressant: montrer qu'un prétendu poème classique ne l'est pas. On peut donc détruire une idée reçue (par exemple, que *Prochain épisode* d'Hubert Aquin serait un discours révolutionnaire; dans ce cas il est préférable de proposer sa «solution».

Dans le développement, faire les opérations suivantes (pas nécessairement dans cet ordre) :

1. Définir les types de comparaison possibles (voir le chapitre sur l'analyse comparative).

On peut aussi placer cette partie dans le sujet amené de l'introduction. La comparaison visée ici est la comparaison architextuelle.

2. Présenter la typologie employée.

La typologie ne peut, sauf exception, être une typologie « naïve », c'est-à-dire tirée de votre expérience ou d'un dictionnaire général (*Le Robert*, par exemple), à moins que l'objet d'analyse exploite une telle typologie. Il faut consulter des sources scientifiques (dictionnaires spécialisés et autres ouvrages spécialisés). Se méfier des ouvrages de vulgarisation s'ils sont trop schématiques (par exemple, les sites Internet personnels) et ne les utiliser que s'ils sont vraiment riches et rigoureux (c'est le cas par exemple de la typologie de Vigeant, dont nous parlons ci-dessous, tirée d'un ouvrage pour le collégial).

Présenter non seulement les caractéristiques de la classe d'appartenance présumée de votre texte mais également, en bref, celles des classes qui lui sont opposées. Par exemple, si vous utilisez la classe « théâtre moderne » de Vigeant, il faut également mentionner les autres genres théâtraux du XX^e siècle selon cet auteur (par exemple, le post-moderne, le néo-réalisme, etc.) avec quelques informations (dates et exemples d'auteurs et d'œuvres typiques). En effet, une classe typologique ne prend son sens que par rapport aux autres classes de la typologie.

Il faut faire état, s'il y en a, des familles de caractéristiques qu'a produites votre source. Par exemple, mentionner que Vigeant regroupe les caractéristiques en familles, comme « contenu », « effet sur le spectateur », etc.

S'il est impossible dans l'espace imparti de parler de toutes les caractéristiques, précisez vos critères limitatifs, par exemple, en disant à quelle(s) famille(s) de caractéristiques vous vous limitez (par exemple, les caractéristiques du contenu en excluant celles de la forme). Retenez des familles et des caractéristiques qui vont bien ensemble a priori ou dans votre application au texte et ce, pour vous assurer que l'analyse sera harmonieuse et riche.

Idéalement, placez en annexe la typologie complète lorsqu'elle est formulée, par vous ou par la source, sous forme de tableau (par exemple les tableaux de Vigeant).

Il est intéressant voire obligatoire (notamment si la source n'est pas très riche ou pas très bonne) d'utiliser plusieurs sources pour établir les critères (dans ce cas, il est préférable d'indiquer la source pour chacune des caractéristiques, plutôt que de former une fusion indistincte). Deux grandes possibilités dans le cas d'une typologie produite par fusion de plusieurs typologies : on utilise avec la même intensité chacune des sources ou alors on focalise sur l'une et l'enrichit ponctuellement à l'aide d'une ou de plusieurs autres typologies. Ainsi, on peut, par exemple, se fonder sur Vigeant et enrichir de considérations sur les critères apportés par d'autres auteurs (on fait alors ressortir les ressemblances, différences, contradictions, etc., entre les différentes sources).

3. Présenter les types de manifestation des caractéristiques (la caractéristique est-elle absente/présente/indécidable (indéterminable), avec quelle intensité, avec quels effets sur le sens, la nature de l'œuvre?).

4. Présenter une synthèse de l'analyse. L'œuvre appartient-elle au genre présumé; appartient-elle partiellement à d'autres genres que le genre présumé? Si oui, avec quelle intensité? Qu'est-ce que cela indique? Si non, pourquoi? Etc. Évitez les généralisations abusives : ce n'est pas parce que vous avez prouvé qu'un texte contient trois des vingt caractéristiques d'un texte de tel genre que vous pouvez conclure qu'il appartient nécessairement à tel genre ou uniquement à ce genre.

5. Quelques considérations particulières pour les classements qui ne sont pas des classements dans un genre (des classements globaux, de tout le texte), mais des classements locaux (des parties du texte). Prenons un exemple, vous utilisez la typologie que fait Austin des actes illocutionnaires :

1. Les verdictifs ou actes juridiques (acquitter, condamner, décréter, etc.) ;
2. Les exercitifs (dégrader, commander, ordonner, pardonner, léguer, etc.) ;
3. Les promissifs (promettre, faire vœu de, garantir, parier, jurer de, etc.) ;
4. Les comportatifs (s'excuser, remercier, déplorer, critiquer, etc.) ;
5. Les expositifs (affirmer, nier, postuler, remarquer, etc.).

Quelques possibilités : soit on utilise toute la typologie, soit on n'utilise qu'une ou que quelques classes (on aura tout de même présenté toutes les classes et justifié la sélection ou le rejet des classes). Lorsqu'on utilise toute la typologie, ou à tout le moins plus d'une classe, soit on donnera un traitement homogène à chacune des classes, soit on présentera sommairement le fruit du classement dans telle classe avant de se concentrer sur une ou plusieurs classes centrales.

Pour produire l'analyse, on s'assurera d'abord de bien comprendre la théorie, idéalement en la nuanciant, complétant, critiquant. Puis, on procède au dépouillement du texte à l'aide d'un tableau comportant, par exemple, les colonnes : numéro, phénomène classé, page du phénomène, classe d'appartenance du phénomène, explication et justification du classement. Ce tableau, s'il est lourd, sera placé en annexe du travail. Dans le corps du travail, on présente au moins un représentant de chaque classe. On présente les phénomènes les plus représentatifs de ce qu'on a trouvé dans une classe et, facultativement, les phénomènes les moins représentatifs, les plus étonnants. Parmi les phénomènes les plus représentatifs, on choisit ceux pour lesquels les commentaires qu'on pourra faire seront les plus nombreux, les plus intéressants, les plus enrichissants pour la compréhension de l'œuvre. Si le dépouillement produit une trop grande masse d'informations, on peut utiliser des critères limitatifs, par exemple, se concentrer sur telle scène, tel chapitre (il faut tout de même alors faire des liens avec le reste de l'œuvre). Pour des précisions, voir ici le chapitre sur la structure de l'analyse et, dans *Signo* (www.signosemio.com) le chapitre sur l'analyse par classement.

Le compte rendu

Présentation générale²³

Le compte rendu conjugue deux opérations intellectuelles : un résumé dont les qualités doivent être la précision, la clarté, l'exactitude et la pertinence (on ne résume pas les détails) du propos, et une lecture critique qui doit s'appuyer sur des arguments solides, illustrés par des renvois au texte et à d'autres textes. Il s'agit pour l'étudiant de présenter un texte en en repérant l'objet de la réflexion, les idées principales, l'argumentation, l'articulation logique, ainsi que les éléments de conclusion. Fidèle à la pensée de l'auteur, le compte rendu reprend l'argumentation du texte sans nécessairement en reproduire le plan; il respecte l'importance accordée à chacune des idées développées. Cette première opération s'accompagne d'un commentaire critique qui doit à la fois éclairer le texte et mettre en valeur la qualité du jugement et les connaissances de l'étudiant. Ce dernier rapporte objectivement les faits et les idées, et prend position face au texte. Le commentaire critique peut porter sur divers aspects du texte : la validité des prémisses, la rigueur méthodologique ou ses lacunes, la nature et la présentation des arguments, la valeur des références utilisées, la pertinence des exemples. Le choix des aspects retenus doit permettre de faire ressortir les points forts du texte et, le cas échéant, ses failles.

Il est possible de lire des comptes rendus critiques en ligne sur le site *Fabula* à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/revue/>

En études littéraires, en dehors du contexte scolaire, le compte rendu est un genre textuel qui a pour fonction d'informer le lecteur de l'existence, du contenu et de l'intérêt d'un texte (livre, article, etc.) qu'il n'a pas (encore) lu.

Le compte rendu est un des genres importants que doit pratiquer un professeur de littérature. D'autres de ces genres sont l'article dans une revue savante ou non, la monographie, etc.

Distinguons deux sous-genres de compte rendus en littérature : le compte rendu d'un texte de création et le compte rendu d'un texte autre (ouvrage théorique, biographique, bibliographique, etc.). Nous nous concentrerons ici sur le compte rendu d'un texte autre.

La pratique du compte rendu permet de développer la maîtrise de deux grandes opérations analytiques : le résumé et le commentaire critique, c'est-à-dire rapporter le propos de l'autre et en dire quelque chose de fondé et significatif.

Le compte rendu, outre l'introduction et la conclusion, est constitué de deux types d'informations :

1. les informations qui constituent un résumé du texte, une présentation de la conception de l'auteur concerné;
2. les informations qui constituent une critique au sens évaluatif du terme ou une critique au sens descriptif et interprétatif du terme (par exemple, par une mise en relation avec d'autres éléments, d'autres textes, auteurs, théories, concepts, événements, phénomènes, etc.).

Le compte rendu n'est pas un résumé, puisqu'il comporte une dimension critique. Le compte rendu n'est pas non plus ce que nous appelons un commentaire critique, puisque ce dernier ne porte pas sur l'ensemble du texte mais seulement sur une ou quelques portions de celui-ci. Le commentaire critique permet de développer ses compétences en vue d'être par la suite en mesure de produire des comptes rendus.

Quelques types de commentaires possibles

A. Faire ressortir ce dont l'auteur :

1. **Aurait dû** parler (informations cruciales ou importantes manquantes);
2. **N'aurait pas dû** parler (informations inutiles, redondantes, déjà connues, secondaires, points de détail).

²³ Cette partie s'inspire d'un texte inédit de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski

3. **Aurait pu** parler (ne pas trop insister sur ce point : puisque l'exhaustivité n'est jamais possible, tout texte est nécessairement « incomplet »; on évoque ici les connaissances complémentaires importantes).

B. Faire ressortir ce dont l'auteur :

1. A parlé mais est **erroné** (assertions fausses, exagérées ou minimisées);
2. A parlé mais est **imprécis** (assertions trop vagues, trop générales ou trop spécifiques, incomplètes, etc.).

C. Faire ressortir les choix que l'auteur a faits dans la matière traitée, les raisons qu'il a données de ces choix, ou qu'il n'a pas données mais qu'on peut présumer, les effets de ces choix dans l'orientation, le contenu de son texte, les autres choix qui auraient pu être faits, dû être faits, etc.

Sources des commentaires

Pour récolter vos matériaux de commentaires, on puise à deux sources :

1. Soi-même, pour ce qui est des matériaux ayant trait à la logique « naturelle ».

Exemples inventés à ne pas prendre au pied de la lettre : on remarque que l'auteur parle de trois effets du rire, mais il n'en mentionne que deux; ou que les critères qu'il emploie pour définir la comédie se situent toujours du côté de l'intention de l'auteur et jamais du côté de l'effet sur le spectateur.

2. Soi-même (avec ou sans source complémentaire) pour ce qui est des matériaux ayant trait à des connaissances spécifiques qu'on a acquises.

Exemple, on sait que le classicisme aime les choses symétriques et l'auteur prétend que le classicisme valorise les choses asymétriques. On a déjà lu que Beckett avait des relations troubles avec les femmes et on veut en faire état.

Attention, l'affirmation, sauf si elle fait partie des choses bien connues, doit, même si on est certain de sa véracité, être appuyée par des sources (qui constituent alors des arguments d'autorité) qu'on invoque à l'appui. Dans le premier cas, le penchant du classicisme pour la symétrie, on n'a pas besoin de sources, puisqu'il s'agit d'une connaissance de base en littérature française. Dans le second cas, les relations de Beckett avec les femmes, on devra trouver une source pour appuyer cette assertion, parce qu'elle ne fait pas partie des connaissances de base dans notre discipline.

3. D'autres sources que soi-même pour ce qui est des connaissances spécifiques qu'on ne possède pas déjà.

Pour ce deuxième type de matériaux, il s'agit de comparer le propos du texte analysé avec celui d'autres sources traitant du même sujet. On commence avec des dictionnaires et encyclopédies spécialisés (pas des dictionnaires généraux, sauf si c'est pertinent, par exemple dans une étude lexicale) ou encore des articles de synthèse. Puis, au besoin, on cherche des monographies (souvent les dictionnaires et encyclopédies spécialisés ainsi que les articles de synthèse indiqueront des monographies pertinentes et de qualité).

Directives et conseils

Selon les cours, la portion demandée des deux types d'information (résumé et commentaire critique) peut varier.

Les informations de type deux (qu'elles soient regroupées dans une partie « commentaire » qui suit la partie « résumé » ou qu'elles soient disséminées un peu partout au fil du résumé, de la présentation) seront signalées par l'emploi de caractères gras ou soulignés (mais pas italiques), histoire de permettre au professeur de bien localiser et évaluer l'apport personnel de l'étudiant. L'emploi de ces signes visuels ne dispense pas d'utiliser des indications d'énonciateur (par exemple, « selon moi », « faisons remarquer que... », « je crois plutôt que... »). Seront donc en gras vos commentaires personnels originaux et vos commentaires personnels fait à partir d'autres auteurs que vous convoquez. Dit autrement, **seuls seront en maigres (non gras) les passages où vous résumez le texte dont vous faite le compte rendu.**

- La partie « résumé » du compte rendu doit être distanciée de l'auteur du compte rendu. Ainsi, on écrira non pas : « Le terme de « champ littéraire » risque la banalisation » mais plutôt quelque chose comme : « Selon Viala, le terme de « champ littéraire » risque la banalisation ».

De même, il faut ajuster les repères temporels en fonction du moment de la rédaction du texte résumé. Ainsi, on n'écrira pas : « Aujourd'hui, selon Genette... », mais : « Au moment de la rédaction de son article, soit en 1965, Genette considère que... »

S'il faut prendre ses distances avec les propos de l'auteur résumé (avec des « selon », etc.), il faut aussi éviter d'en prendre trop. Par exemple : on n'écrira pas : « Nisard prétend qu'à la Renaissance on étudie les œuvres des Grecs et Romains antiques », mais plutôt : « Nisard rappelle qu'à la Renaissance on étudie les œuvres des Grecs et Romains antiques ».

- Il faut prendre garde à ne pas faire un résumé tellement résumé qu'il en devient vague ou fait d'évidences. Il faut également prendre garde à ce que les idées qu'il contient semblent simplement juxtaposées parce qu'on aura supprimé les liens qui justifiaient dans le texte d'origine le passage d'une idée à l'autre. Les risques d'apparition de ces deux problèmes sont accrus avec un résumé dont le rapport est très petit (nombre de mots du résumé / nombre de mots du texte à résumer, par exemple 1 sur 100). Exemple à ne pas suivre : « Selon Viala, le terme de « champ littéraire » risque la banalisation. Il propose une périodisation de la littérature française en sept phases. Il termine sur deux interrogations.» Il manque une transition entre les deux premières idées, c'est-à-dire la mention de la réflexion précise de Viala sur le champ littéraire, concept qui sera appliqué dans la périodisation proposée. Par ailleurs, quelles sont les sept phases et les deux interrogations de Viala? Il ne s'agit pas que de donner la structure du texte résumé, il faut aussi le contenu des éléments de structure.
- On évitera les commentaires redondants, qui ne font que répéter le contenu du texte à commenter. On évitera également, sauf exception, les commentaires généraux qui ne renvoient pas à des chercheurs, des théories, des concepts, des auteurs précis. Bref, il faut « scientificiser » les commentaires en dépassant les lieux communs, la doxa générale (l'opinion courante) et disciplinaire.
- On évitera les commentaires évaluatifs non accompagnés d'une justification (« Je suis d'accord avec la première loi de Lanson : la littérature est bien le reflet de la société ») : il s'agit surtout de justifier pourquoi on doit être d'accord avec un auteur ou en désaccord avec lui. De plus, se rappeler que « critiquer », en contexte universitaire, veut également dire décrire et interpréter.
- À des fins d'entraînement intellectuel, on peut faire en sorte que le compte rendu ne comporte que des critiques négatives ou explicatives/interprétatives et pas de critique positive. En effet, il est en général plus facile de trouver les qualités que les failles des textes.
- On évitera de s'étendre sur des évaluations de la forme (« Je trouve que Lanson explique clairement ses idées et j'apprécie qu'il donne des exemples concrets; ses mots sont bien choisis et son style est élégant. »).
- Pour les jugements globaux (sur l'ensemble du texte), on évitera les généralisations abusives (par exemple, dire que le texte est obscur parce qu'un de ses phrases l'est) et on donnera plusieurs exemples au lecteur. On évitera également de monter en épingle des événements que l'on sait et que l'on présente comme isolés (par exemple, une seule phrase obscure du texte).
- Le compte rendu est rédigé pour un lecteur qui n'a pas lu le texte qui est l'objet de ce compte rendu (la fonction du compte rendu est justement d'informer le lecteur de l'existence, du contenu et de l'intérêt d'un texte qu'il n'a pas (encore) lu).

Citations et références de l'ouvrage

- Le plus souvent possible, on indiquera les pages auxquelles on se réfère dans le texte commenté, même quand il s'agit de citations d'idée (c'est-à-dire non littérale et donc sans guillemets). Par exemple : « Selon Jauss, l'esthétique de la réception évite les écueils de l'histoire littéraire traditionnelle (p. 24).»
- Comme dans tous les cas de travaux qui prennent pour objet un ou quelques textes, on peut suspendre le système de référence habituel, en indiquant dans la note de la première référence au document (c'est-à-dire

généralement dans l'introduction) que dorénavant on donnera simplement le numéro de page de la citation entre parenthèses dans le corps du texte.

J'analyserai *Les Amis*¹. Ce texte dit que « les amis sont irremplaçables » (p. 33).

¹ Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 1990. Dorénavant on donnera le numéro de page de la citation de ce livre entre parenthèses dans le corps du texte.

Pour éviter d'alourdir son texte, on peut utiliser la technique suivante.

- De la même manière qu'il ne faut pas faire passer pour sa propre idée l'idée d'un autre, il ne faut pas faire passer pour une simple citation d'idée ce qui est en réalité une citation littérale (par ailleurs, une simple modification d'un mot ou de l'ordre des mots n'est pas suffisant pour transformer une citation littérale en citation d'idée). Ainsi on n'écrira pas : *Pour Schlegel, la littérature comprend tous les arts et toutes les sciences, ainsi que toutes les productions qui ont pour objet la vie et l'homme lui-même* (p. 62). Mais : *Pour Schlegel, la littérature comprend « tous les arts et toutes les sciences, ainsi que toutes les productions qui ont pour objet la vie et l'homme lui-même »* (p. 62).
- Dans le cas d'un compte rendu d'un chapitre de livre (surtout si le livre est un collectif), il importe de donner la référence ainsi (le principe vaut pour les notes de bas de page et la bibliographie) :
F. Hallyn, « Pragmatique », dans M. Delcroix et Fernand Hallyn (dir.) (1987), *Méthodes du texte; introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 67. Et non ainsi : M. Delcroix et Fernand Hallyn (dir.) (1987), *Méthodes du texte; introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 67.
- Un dictionnaire général (de préférence *Le Robert*) ne constitue qu'un point de départ très approximatif pour une définition. Il faut utiliser par la suite ou de préférence un dictionnaire spécialisé. Ainsi, donner la définition du mot « pragmatique » (en tant que discipline, surtout pas au sens habituel qui vise une attitude humaine qui accorde la priorité à l'action) à l'aide un dictionnaire général ne remplace pas celle qui proviendra d'un dictionnaire spécialisé. Elle peut même simplement parasiter la définition technique.
- Le compte rendu comporte une introduction complète (où l'on annonce évidemment que l'on fera le compte rendu de tel texte en en donnant la référence complète) et une conclusion complète. On donnera évidemment les références complètes des ouvrages complémentaires exploités; on produira éventuellement une bibliographie (obligatoire si on emploie le système de référence auteur-date).
- Dans le sujet divisé, on ne donne pas (que) la méthode logique que l'on épouse, mais on présente les parties du développement. Par exemple, on évitera de dire : « Nous résumerons le texte et nous le critiquerons » mais on dira plutôt : « Nous résumerons et commenterons les trois parties du texte, qui sont les suivantes... »
- Plusieurs différences existent entre l'analyse, le résumé et le compte rendu. Une analyse peut contenir le résumé d'une ou de plusieurs théories (ou de textes de création) ; lorsqu'il s'agit d'une seule théorie, ce n'est pas nécessairement le résumé d'un seul texte (une théorie peut se développer au fil de plusieurs textes). Par ailleurs, la partie « commentaire » est forcément plus développée dans une analyse. Lorsque le professeur demande un compte rendu, on évitera de produire soit un simple résumé soit une analyse.
- On évitera de radicaliser artificiellement un propos de l'auteur en ne tenant pas compte de ses nuances apportées avant ou après la citation commentée. On évitera d'associer à l'auteur des propos qu'il ne fait que rapporter pour mieux les contester.

Exemples de compte rendu

Voici un exemple de compte rendu d'un texte théorique. Les caractères soulignés indiquent les passages qui contiennent les commentaires critiques. Les autres passages contiennent les citations ou les résumés du texte sur lequel porte le compte rendu.

Compte rendu de « Littérature et histoire des idées » de Fernand Hallyn²⁴

Soigneusement, depuis des générations et des générations, depuis l'âge ancien des tablettes mésopotamiennes, l'humain consigne par l'exercice de l'écriture les bribes de sa réalité qu'il craint d'oublier. Dans sa fonction la plus primaire, nous pourrions voir l'écriture comme une mémoire artificielle: mémoire du nombre de bêtes dans les troupeaux, mémoire des calculs de Pythagore, mémoire de la sagesse des philosophes, de la parole divine, du code civil, d'anciens amours, d'anciennes guerres, mémoire d'imaginations humaines, mémoire de constructions romanesques, de genres, de sensibilités subjectives, etc. Ainsi, la littérature, qui utilise la technique de l'écriture pour la création d'œuvres artistiques, n'échappe pas à cette fonction primaire. La littérature, en tant qu'écrit, est une trace d'un passé et d'un ailleurs; de ce qu'un humain écrivant a pensé, imaginé, senti et compris dans un espace plus ou moins loin du notre, tant au plan de la géographie physique que de ce que j'appellerais la « géographie temporelle ». « La littérature aurait été, dès ses débuts, une pratique de la fiction qui dissimulerait et révélerait à la fois des idées profondes. [...] En dehors des textes qui reflètent une théorie plus ou moins originale et systématique, on trouve des annonces et/ou des échos d'idées philosophiques, religieuses, politiques ou autres chez pratiquement tous les écrivains »¹. Je crois que cette citation du texte « Littérature et histoire des idées » de Fernand Hallyn résume assez bien le postulat de base d'une histoire littéraire. Dans les pages qui suivront, je vais résumer et expliquer ce texte, « Littérature et histoire des idées », de Fernand Hallyn. Je vais donc m'intéresser avec lui à cette branche de l'histoire littéraire qu'est l'histoire des idées en tentant de la définir, puis j'observerai différentes approches empruntées par ce mode d'étude du texte littéraire. Le présent travail demeurera un compte rendu, mais je vais tenter de mettre en relation la pensée de Fernand Hallyn et celles de d'autres théoriciens qui se sont, eux-aussi, intéressés à l'histoire des idées.

Fernand Hallyn précise, dès l'amorce de sa réflexion, que c'est de l'histoire littéraire que naît la mise en rapport de la littérature et de la pensée. La première question qui s'impose lorsqu'on tente de tracer un portrait de l'histoire des idées dans la littérature est : quel est le corpus littéraire qui intéresse les historiens des idées ? Selon Gustave Lanson, c'est surtout dans les œuvres à caractère indéfini que nous pourrions retracer l'histoire des idées. Lanson parle d'œuvres de préparation, d'œuvres dans lesquelles les doctrines et les systèmes de pensées ne sont pas implicitement expliqués. Ces œuvres refléteraient « souvent très clairement l'état d'esprit d'une époque »². Or, c'est justement à cet « état d'esprit » que s'intéresse l'histoire des idées. Celle-ci cherche à étudier, spécifiait Étienne Gilson dans son ouvrage *Les idées et les lettres* (1932: 4), « [...] les idées diffuses d'une époque, c'est-à-dire celles qui se disséminent de manière variable et isolée dans la conscience collective: traces de ce qu'on appellerait aujourd'hui un intertexte anonyme, auquel les écrivains sont redevables et qu'ils transforment, mais dont il est impossible de définir l'origine ou la source précise, unique. »³ Jean-Charles Falardeau, dans son ouvrage *Imaginaire social et littérature*, explique que « les périodes de l'histoire d'une civilisation ou d'une société se caractérisent par des façons de penser et des états de sensibilité qui donnent lieu à des langages artistiques particuliers. »⁴ Bien entendu, l'artiste qui écrit, l'écrivain donc, cherche souvent à se dissocier de la norme littéraire de son époque, mais cette recherche de distance, cette recherche d'innovation artistique, demeure « canalisée par des conventions et des contraintes » propres à son contexte de création. « Il se crée une topique de sujets et de formes littéraires qui font partie de la tradition savante de la société. »⁵, précise Jean-Charles Falardeau. Dans cette ligne de pensée, la littérature devient le miroir des préoccupations, des inspirations et des réflexions du monde duquel elle est issue. Toutefois, comme nous le verrons plus tard, l'œuvre littéraire n'est pas seulement le reflet d'un contexte de création, elle aussi le reflet des « horizons d'attentes » d'un lecteur. L'histoire des idées dans la littérature s'intéresse donc à tout texte littéraire qui nous

²⁴ Il s'agit d'un compte rendu produit par Françoise Cloutier, que je modifie légèrement.

¹ Fernand Hallyn, « Littérature et histoire des idées », *Introduction aux études littéraires, méthode du texte*, Paris, Duculot, 1987, p. 241.

² *Idem.*, p. 242.

³ *Idem.*

⁴ Jean-Charles Falardeau, « Écriture, formes du roman, formes sociales », *Imaginaire social et littérature*, Hull (Québec), Hurtubise, HMH, 1974, p. 120.

⁵ *Idem.*, p. 121 (concept emprunté par l'auteur à Gérard Genette, *structuralisme et critique littéraire*).

permet, d'une manière ou d'une autre, de dégager les lieux communs, les topiques et les pensées isolées d'une époque ou d'une société. Elle cherche à rejoindre les traces de l'inconscient collectif dans les oeuvres littéraires et pour se faire, plusieurs méthodes peuvent être utilisées.

Dans son texte, Fernand Hallyn nous explique la théorie de Lovejoy en ce qui a trait à l'histoire des idées. Ce dernier parle d'*unit-ideas*, d'éléments composants les systèmes de pensées d'une manière comparable à celle des éléments chimiques dans le tableau de Mendeliev. « L'histoire des idées ne s'occupe donc pas d'objets tels que « Dieu », « rationalisme », ou « idéalisme » [...], mais des composants de ces objets »⁶, précise Hallyn. Lovejoy distinguait quatre types d'idées élémentaires, soit « les habitudes endémiques ou les présuppositions mentales peu consciente [...], les motifs dialectiques qui déterminent un mode de raisonnement ou une position méthodologique [...], les types de pathos métaphysiques (penchant vers le mysticisme, le monisme, une conception volontariste...) et les éléments de la sémantique philosophique »⁷. L'histoire des idées peut aider le lecteur à interpréter le texte, à juger de son originalité et à percevoir le contexte social de sa production. À mon avis, les idées élémentaires présentes dans un texte traduisent généralement bien les « horizons d'attentes » de la société des lecteurs vers laquelle il est dirigé, même s'il existe des œuvres qui sont en réaction à l'horizon de leur époque. Il importe, lorsque nous essayons de les dégager, de ne pas dénaturer le texte en l'interprétant selon notre propre horizon d'attente. Ce problème est celui de la fusion des horizons d'attentes. Ces types d'idées élémentaires sont certainement autant présentes chez le lecteur que chez l'écrivain, ainsi « la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée »⁸. Lorsque nous concrétisons une oeuvre ancienne par l'intermédiaire de notre propre horizon d'attente, nous risquons fort d'y chercher des éléments d'idées propres à notre époque, mais étrangers à celle de la production de l'œuvre littéraire. L'application de la grille de lecture de Lovejoy demande donc une rigueur implacable et, en principe, l'abandon de tout préjugé. Le manque de rigueur et l'expression quasi inconsciente de notre propre horizon d'attente ne sont pas les seuls pièges de l'histoire des idées en littérature. Nous verrons dans le prochain paragraphe quelques problèmes qui peuvent se poser lors de l'exercice de cette discipline.

Fernand Hallyn souligne trois grandes questions que doit se poser celui qui cherche à retracer l'histoire des idées dans la littérature. D'abord, « a-t-on le droit de rapprocher des parties de pensées différentes sans spécifier d'abord leur place et leur sens dans les tous auxquels elles appartiennent »⁹, s'interroge Hallyn. Cette question me semble largement inspirée par la méthode Spitzer et, plus particulièrement, par son principe de cohésion qui stipule que : « l'esprit d'un auteur est une sorte de système solaire dans l'orbite duquel toutes les choses sont attirées: le langage, l'intrigue, etc., ne sont que des satellites de cette entité, l'esprit de l'auteur »¹⁰. Nous pourrions donc reformuler la question de Hallyn ainsi: peut-on rapprocher des éléments de pensées sans connaître leur place dans le tout organisé qu'est l'esprit de l'auteur ? Ensuite, Fernand Hallyn se demande « dans quelle mesure les échos ou les reflets d'un système de pensée définissent-ils ou éclairent-ils la vision d'un écrivain ? Celui-ci assume-t-il tout ce qu'il énonce? »¹¹ Dans cet ordre d'idée, Proust insistait « sur la différence essentielle qui sépare le moi créateur du moi social: à ses yeux, l'artiste n'a rien à voir avec l'homme. »¹² De plus, comme le spécifie Hallyn, « il faut tenir compte du fait qu'un texte littéraire se présente souvent comme une fiction, que l'auteur, le narrateur et les personnages n'y sont pas des individualités équivalentes. »¹³ Le troisième questionnement de Hallyn porte sur le fait que l'histoire littéraire s'intéresse plus au signifié qu'au signifiant. Ainsi, il faut éviter de confondre l'originalité d'une idée avec la valeur littéraire d'une oeuvre. Ce n'est pas nécessairement dans les chefs d'œuvre que nous trouvons les idées les plus significatives. C'est sur ces trois questions que Fernand Hallyn clos sa réflexion sur les pratiques traditionnelles de l'histoire des idées. Nous allons donc maintenant nous intéresser à la *Geistesgeschichte*, soit une perspective synthétique de l'histoire des idées qui puise ses sources dans le romantisme allemand et dans la conception que l'on se faisait au XIXe siècle de la philologie.

La *Geistesgeschichte* s'est développée au tout début du XXe siècle sous l'influence de Wilhelm Dilthey. Fernand Hallyn résume l'esprit de la *Geistesgeschichte* en ces termes: « pour cette tendance, toutes les productions

⁶ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 243.

⁷ *Idem.*, p. 243.

⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1975, p. 45.

⁹ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰ Louis Hébert, *De l'herméneutique à la déconstruction. La méthode de Spitzer*, Rimouski, UQAR, p. 1 (notes de cours).

¹¹ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 244.

¹² Antoine Compagnon, « Critique littéraire », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 421.

¹³ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 244.

culturelles d'une époque, - qu'elles soient littéraires, artistiques, politiques, scientifiques ou autres, - sont liées à une attitude générale envers le monde et la vie, un « esprit du temps » ou *Zeitgeist*. »¹⁴ Dilthey pose comme postulat de base que le vécu intérieur chez l'artiste ou l'écrivain est plus profond que chez le commun des mortels. Ainsi, « l'œuvre et surtout le chef d'œuvre ne reflètent pas seulement une expérience, mais forment également l'idéal de vie d'une époque. »¹⁵ Hans Robert Jauss, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la Réception*, souligne que « la *Geistesgeschichte* - l'histoire de l'esprit - s'est emparée de la littérature, a opposé à l'explication causale de l'histoire une esthétique de la création comme irrationalité, et cherché la cohérence de l'univers poétique dans la récurrences d'idées et de motifs transtemporels. En Allemagne, elle s'est laissée impliquer au temps du nazisme dans les préliminaires de la science littéraire national-raciste (*völkisch*), et en a subi les servitudes. »¹⁶ Ainsi, cette pratique me paraît controversée et discutable quant à ses applications. Peut-être laisse-t-elle trop d'espace à la subjectivité ? Quoi qu'il en soit, Hallyn souligne l'importance de ce courant de pensée dans l'histoire des idées. La *Geistesgeschichte* cherche à saisir le *Zeitgeist* (l'esprit du temps) d'une époque donnée et ainsi, à mieux comprendre les habitudes mentales et les idéaux de cette époque. Dilthey pousse sa réflexion jusqu'à tenter de dégager une typologie fondamentale et récurrente qui traduirait les attitudes de l'esprit à l'égard de la vie et du monde. Toutefois, cette typologie pose le problème suivant, elle « risque d'hypostasier les œuvres, de les isoler du conditionnement matériel de leur production, de présupposer une autonomie trop grande de l'expérience humaine par rapport aux contextes réels où elle a eu lieu. »¹⁷ Après avoir posé les bases de la *Geistesgeschichte*, Fernand Hallyn se demande si l'on peut faire l'histoire des idées en escamotant le problème des structures discursives spécifiques.

C'est principalement Michel Foucault, dans le tournant des années 1960-1970, qui s'intéressa aux structures discursives et à leurs configurations épistémologiques présupposées. Hallyn nous explique que, dans la pensée de Foucault, les contraintes liées à la formation des idées « ne se situent pas [...] au niveau d'une idée à dire, mais au niveau de ce qu'une « formation discursive » permet ou non de formuler en tant qu'idée. »¹⁸ Foucault légua à la science de l'histoire des idées un élément qu'il appellera l'*épistémé*. Qu'est-ce que l'*épistémé* ? L'*épistémé* serait « ce à partir de quoi se bâtissent des propositions cohérentes (ou non), se développent des descriptions plus ou moins exactes, s'effectuent des vérifications, se déploient des théories. [...] c'est un ensemble de relations [...] un ensemble indéfiniment mobile, de scansions, de décalages, de coïncidences qui s'établissent et se défont. »¹⁹ Dans cette ligne de pensée, l'histoire des idées devient l'étude des simultanités et des ruptures, en non celle des continuités. Hallyn spécifie que des *épistémés* différentes peuvent se côtoyer dans une même époque, dans un même genre, voir même dans un même individu. Dans la réflexion de Michel Foucault, la littérature occupe une place de choix car elle n'est jamais un discours, mais le modèle d'un discours. « Son statut iconique donne à l'énoncé littéraire la double possibilité de l'imitation et de l'expérimentation par rapport aux formations discursives existantes.[...] la littérature n'est plus le reflet d'une histoire extérieure à elle (des idées, de l'esprit, d'idéologies ou de mentalités), mais la partie la plus révélatrice d'une histoire qui l'englobe et qu'elle englobe aussi, comme sa mise en abyme. »²⁰ Hallyn, après avoir mis en place la théorie de Foucault sur les structures discursives, termine son texte en survolant très sommairement quelques autres tendances de l'histoire des idées en littérature. Il parlera, notamment, de la théorie de la métaphore épistémologique d'Umberto Eco, de la théorie des modèles d'une même structure de Michel Serre et de la poétique des idées de Hoscarr White. Hallyn n'approfondit pas ces théories, il ne fait que souligner qu'elles existent.

J'ai tenté de résumer, dans le présent travail, les théories exposées par Fernand Hallyn dans son texte « Littérature et histoire des idées ». Nous avons donc vu différentes approches empruntées par l'histoire des idées, soit les approches traditionnelles, la *Geistesgeschichte* et l'approche discursive épistémologique proposée par Michel Foucault. Roland Barthes voyait l'écriture comme « une fonction de l'histoire: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. »²¹ Et si la littérature n'était pas seulement une fonction de l'histoire, si elle était, comme l'avance Jauss, non seulement quelque chose qui sert à représenter le réel, mais aussi à le créer.²² Et si la littérature créait les idées, si elle créait l'histoire ?

¹⁴ *Idem.*, p. 245.

¹⁵ *Idem.*, p. 246.

¹⁶ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁷ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 247.

¹⁸ *Idem.*, p. 249.

¹⁹ *Idem.*, p. 250.

²⁰ *Idem.*, p. 251.

²¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, p. 17.

²² Hans Robert Jauss, *op. cit.*, 1975, p. 33.

L'exemple de compte rendu ci-dessous prend une forme différente de l'exemple précédent. En effet, il s'agit d'un exercice dans lequel le professeur demande de toucher un certain nombre de passages d'un ouvrage sans en couvrir la totalité. Le professeur demande également de ne pas placer d'introduction ni de conclusion mais de se concentrer sur le corps du texte. Les caractères soulignés indiquent les passages qui contiennent les commentaires critiques. Les autres passages contiennent les citations ou les résumés du texte dont on fait le compte rendu.

Compte-rendu de passages du livre Le théâtre, d'Alain Couprie²⁵

Les théories d'Artaud et de Brecht au chapitre six

Au chapitre six de son ouvrage *Le théâtre*, Alain Couprie présente les principales théories reliées à la mise en scène d'une pièce théâtrale. Entre autres considérations, il s'attarde plus spécifiquement à la conception idéologique de la mise en scène chez deux hommes de théâtre, Antonin Artaud et Bertolt Brecht. Soulignant que ces conceptions « ont principalement dominé à partir des années 1960²⁶ », Couprie les détaille en mettant de l'avant leurs caractéristiques respectives. D'Artaud, il note l'idée prédominante du théâtre de la cruauté, spectacle total à influences surréalistes, visant à susciter une sorte de transe collective chez les spectateurs par la redécouverte d'émotions primitives. Chez Brecht, Couprie met de l'avant la théorie célèbre de la distanciation, caractérisée par la forme du genre épique, qui, autant par son action basée sur des faits historiques qui ont déjà eu lieu, que par la structure même de la pièce, limite l'identification du spectateur aux personnages montrés.

Le choix de présenter exclusivement ces deux théories en les proposant comme les deux plus influentes à partir des années 1960 semble être dû à la fois à une volonté de vulgarisation dans le contexte d'un ouvrage qui ne traite pas exclusivement de cette problématique, de même qu'au fait qu'il est plus avantageux pour l'auteur de présenter ces deux théories puisqu'elles sont presque parfaitement opposées. En effet, en réduisant les conceptions de la mise en scène présentées dans son ouvrage à celles d'Artaud et de Brecht, Couprie se trouve à présenter un modèle antinomique assez simplifié de deux conceptions célèbres. Outre le refus du théâtre comme représentation du réel, tout est opposé entre Artaud et Brecht : tout d'abord le rôle du spectateur, dans un cas envahi par les émotions d'un cérémonial savamment orchestré par un « régisseur démiurge²⁷ », dans l'autre, distancié de l'objet de l'œuvre, et alors libre d'exercer son esprit critique²⁸. Ensuite, la valeur initiatique, presque sacrée, des œuvres d'Artaud est purgée dans celles de Brecht au profit d'idéologies politiques aboutissant à la réflexion lucide du spectateur sur l'action qui se joue devant lui. Finalement, même si le jeu des acteurs est considéré par les deux hommes de théâtre plus comme un moyen de transmettre l'idéologie à la base de leurs conceptions de la mise en scène que comme un moyen de « faire croire » à une action mimée, c'est différemment que cela s'exprime dans les théories d'Artaud et de Brecht. Chez Artaud, l'attention de l'acteur doit être portée exclusivement sur le spectateur, en s'efforçant de lui faire ressentir la transe si ardemment souhaitée. Pour Brecht, l'acteur doit montrer à la fois son personnage et se laisser voir lui-même en train de le jouer²⁹. L'opposition est donc manifeste, et tend à montrer que ces deux formes de mises en scène mènent à des œuvres véhiculant des idéologies du théâtre majoritairement différentes.

Il est toutefois désagréable, si l'on peut le dire ainsi, que Couprie présente ces deux théories côte à côte et non en les plaçant en opposition, alors qu'elles le sont visiblement. Dès l'énoncé de ces tendances comme les plus influentes dans les années 1960, il aurait été possible de dire que ces deux conceptions se sont affirmées justement parce qu'elles répondaient à des fonctions différentes du théâtre (solicitation de l'affectif et de l'intellect) et encourageaient des réflexions opposées sur la façon de faire du théâtre au XX^e siècle. Par ailleurs, la présentation exclusive de ces théories est également contestable. En effet, même s'il faut reconnaître qu'il s'agit d'un ouvrage non exhaustif, qui ne prétend pas couvrir l'ensemble de l'histoire de la mise en scène, les idées d'Artaud et de Brecht sont présentées par l'auteur en dehors de leurs fondements historiques et de leurs mises en contexte respectifs. Ni dans le chapitre sixième, ni précédemment, Couprie n'explique les éléments qui ont permis le développement des idées d'Artaud et de Brecht, de sorte qu'il semble au lecteur de l'ouvrage que

²⁵ Ce compte rendu est d'une étudiante, Marie-Pier Bocquet.

²⁶ Alain Couprie, *Le théâtre*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2009, p. 56.

²⁷ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 150.

²⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁹ *Ibid.*, p. 139.

ces deux hommes de théâtre ont développé, en marge du travail de tous les autres créateurs de l'époque, des théories véritablement novatrices. Or, dans son livre *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Jean-Jacques Roubine présente les idées de Brecht et d'Artaud, comme étant non seulement en rupture avec les méthodes classiques et issues de la tradition, mais également comme étant en continuité avec les travaux d'autres auteurs et metteurs en scène. En ce qui a trait à Artaud, Roubine lie notamment son travail à celui de Edward Gordon Craig, homme de théâtre anglais qui fut l'un des premiers à revendiquer la primauté du metteur en scène sur l'auteur et la création d'un lien spirituel puissant entre l'acteur et le spectateur³⁰. Le Suisse Adolphe Appia est également mentionné comme l'instigateur de recherches portant sur un théâtre mystique, en rupture avec l'illusionnisme hérité du théâtre classique³¹. Du côté de Brecht, c'est l'expérience d'un théâtre voulant être « le lieu d'une mise en question de la société³² » avec Piscator, dans les années 1920, qui constitue l'élément déclencheur de ses théories futures. La mise en contexte permet ainsi mieux au lecteur de comprendre l'élaboration de la théorie présentée et les fondements théoriques qui l'ont rendue possible. Le chapitre six de l'ouvrage de Couprie manque ainsi un peu de précision quant aux théories mentionnées, se contentant de les définir sans les mettre en relation entre elles et avec les idées qui en constituent les prémisses. L'affirmation voulant que ces deux théories se soient imposées dans le théâtre moderne semble aussi biaisée, puisqu'il s'agit en outre d'idéologies dont les fondements théoriques sont postérieurs à la date de 1960 avancée par Couprie³³. Cela tend à montrer que la mise en place de ces tendances dans le domaine de la mise en scène est un phénomène ne relevant pas exclusivement des théoriciens célèbres que furent Artaud et Brecht.

La notion de l'« interpersonnage » au chapitre deux

Au deuxième chapitre de l'œuvre étudiée, Couprie présente la notion du personnage dans le contexte d'une œuvre théâtrale. Il définit d'abord le personnage en mesurant son évolution dans l'histoire du théâtre, puis en fonction du schéma actanciel de Greimas. Le dernier point abordé dans ce chapitre concerne le personnage comme signe, et c'est particulièrement la définition du concept nommé par Couprie comme l'« interpersonnage » qui est ici sujet à critique. En effet, l'explication donnée par Couprie est, somme toute, peu claire. S'appuyant sur une définition donnée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, l'auteur écrit que « le personnage d'une pièce de théâtre se définit par une série de traits distinctifs³⁴ », constituant en fait la multiplicité des statuts qu'un personnage possède à l'égard d'un autre ou de plusieurs autres. Ainsi, il semblerait que le concept nommé par Couprie comme l'« interpersonnage » désigne les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux et les réseaux qui sont créés entre les individus fictifs mis en scène dans une œuvre dramatique.

L'un des problèmes dans le traitement cette notion réside dans le fait qu'il est difficile pour le lecteur de cerner ce que cherche à expliquer Couprie. En effet, le paragraphe alloué à la notion de l'« interpersonnage » est court, et n'est pas, comme plusieurs des points abordés par Couprie dans son ouvrage, explicité par des exemples issus d'œuvres théâtrales connues. La brièveté du paragraphe sous-entend également, à tort ou à raison, qu'il s'agit d'une notion peu importante ou ne nécessitant pas d'explications plus complètes. La dernière phrase du paragraphe, (« L'« interpersonnage » importe tout autant, sinon plus, que le personnage³⁵. ») est, en outre, plutôt banale, et donne à penser que l'auteur cherchait simplement à mentionner l'existence de cette notion sans pour autant l'étoffer davantage. Or, dans son livre *L'analyse du texte de théâtre*, Michel Pruner s'intéresse également aux relations existantes entre les personnages de théâtre et il y consacre près de trois pages de son cinquième chapitre. Sans renvoyer directement au terme technique de l'« interpersonnage », Pruner explique que l'interaction est l'un des critères permettant de définir le personnage théâtral : « [le personnage] n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification. L'amoureux n'est tel que par la présence de l'être aimé, [...] le maître par celle de l'esclave³⁶. » Pruner va plus loin que Couprie, subdivisant les interactions entre les personnages en deux catégories : les couples et les constellations. Le couple permet de désigner la majeure partie des figures relationnelles montrées dans les œuvres dramatiques ; en effet, qu'il s'agisse de relation amoureuse, filiale (père/fils, frère/sœur, etc.), ou politique (roi/sujet), Pruner affirme que « tout personnage exige la complémentarité d'un partenaire. Cette réciprocité semble nécessaire à son existence théâtrale³⁷. » À titre d'exemple, l'auteur mentionne les personnages de Beckett dans *Fin de partie*, dont

³⁰ *Ibid.*, p. 146.

³¹ *Ibid.*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 136.

³³ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 56.

³⁴ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001, p. 75.

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

l'interdépendance est plus intéressante que chacun d'entre eux considéré comme individu. Les constellations, pour leur part, réfèrent à des microsomes structurés auxquels appartiennent tous les personnages d'une pièce donnée, microsomes dans lesquels « l'individualité de chacun se construit à partir de traits différentiels [définissant leurs] relations avec les autres³⁸. » Ainsi, Pruner explicite ce que Couprie désignait comme « les rapports entre A et B³⁹ », soit la caractérisation d'un personnage à partir de ses relations avec les autres actants de la pièce, relations qui s'articulent dans une dynamique binaire (A et B), ou alors plurielle. Michel Pruner ajoute également à son explication théorique une notion qui échappait au paragraphe de Couprie, soit la fonction de l'« interpersonnage » dans l'analyse d'une œuvre théâtrale. Selon lui, l'analyse des relations entre les personnages, et particulièrement l'analyse des constellations, permet de comprendre les oppositions et les alliances ayant cours dans une œuvre, ce qui préfigure, en quelque sorte, le schéma actanciel de l'action présentée.

La tragédie classique au chapitre huit

Dans la seconde moitié de l'ouvrage de Couprie, les chapitres sept, huit et neuf sont dédiés aux genres majeurs que sont la comédie, la tragédie et le drame. Le chapitre huitième, portant entièrement sur la tragédie, présente les différentes évolutions du genre selon le cours de l'histoire, de la tragédie grecque au déclin de la tragédie classique. Le dernier point abordé au chapitre huitième s'intéresse également à la distinction entre les notions de « tragique » et de « tragédie », l'un n'allant pas exclusivement et obligatoirement de pair avec l'autre, bien que cela soit souvent le cas. Alain Couprie présente donc assez succinctement, dans ce chapitre, l'évolution de la tragédie au fil du temps.

La division même du livre de Couprie en deux sections (la première, « Approches du texte théâtral » et la seconde, « Panorama historique et esthétique ») cause problème au chapitre huit lorsque l'auteur s'intéresse à la tragédie classique. En effet, puisque les fondements théoriques et la structure interne de la tragédie classique ont été explicités dans le chapitre quatrième intitulé « Structure d'une pièce classique », la présentation de la tragédie du XVII^e et XVIII^e siècle au chapitre huit devient dès lors basée uniquement sur des facteurs historiques. Il semble, bien sûr, évident que cette division fut pensée comme telle par l'auteur, mais les conséquences reliées à la présentation en deux volets de la tragédie classique sont bien réelles pour le lecteur. La division crée en outre un vide au chapitre huit, où la description brève de la tragédie classique s'inscrit mal dans la continuité des autres âges de la tragédie, souvent détaillés par un point portant sur la structure des pièces et les caractéristiques formelles qui s'y rapportent⁴⁰. Ainsi, il aurait semblé plus logique d'intégrer les points contenus au chapitre quatrième au sein même du chapitre huitième, ou alors de créer des chapitres supplémentaires dans la première moitié de l'ouvrage pour détailler la structure des pièces antiques, par exemple. Cela aurait eu comme effet d'unifier davantage les propos de l'auteur dans l'une ou l'autre des options retenues.

Par ailleurs, le second reproche que l'on pourrait adresser au chapitre huitième de l'ouvrage de Couprie est la présentation successive des types de tragédies sans mises en relation autres que par causalité chronologique. En effet, contrairement à Bruno Clément dans son ouvrage *La tragédie classique*, Alain Couprie n'établit pas le parallèle, entre la tragédie antique et la tragédie classique, ne serait-ce que par les thèmes abordés. Ce point est également absent du chapitre quatrième, s'intéressant plus particulièrement aux règles régissant l'esthétique classique. Or, Clément affirme dès le premier chapitre de son ouvrage, qui tient lieu d'avant-propos : « pour n'importe quel docte du XVII^e siècle, [le terme « tragédie »] se réfère à l'Antiquité [...]. Il est remarquable que pour les dramaturges de la fin du XVI^e siècle, dire non à l'Antiquité, c'est également dire non à la tragédie⁴¹. » Plus loin, dans le même ouvrage, Clément explique que si les conditions de présentations des tragédies antiques (amphithéâtres en plein air, cérémonies civiques où tous les *citoyens* assistaient) et la structure des pièces de l'Antiquité (présence de chansons et de chœurs, divisions non pas en actes mais en prologue, épisode et exode, etc.) ne correspondent pas aux caractéristiques formelles des pièces classiques⁴², c'est au niveau des idées que le lien entre les deux types de tragédies demeure. Couprie a lui aussi établi la nomenclature des caractéristiques de chaque genre dans l'un ou l'autre des chapitres concernés, mais on ne trouve aucune mention dans son ouvrage du lien unissant les idéologies classiques et antiques. À ce propos, Bruno Clément écrit :

³⁸ *Ibid.*, p. 76.

³⁹ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ Voir à la p. 95, le sous point 1.2 intitulé « Structure de la tragédie grecque ».

⁴¹ Bruno Clément, *La tragédie classique*, Paris, Seuil, 1996, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 9.

« [La référence à l'Antiquité] suppose aussi la conviction que des valeurs [...] élaborées plus de vingt siècles auparavant conservent force et légitimité. Pour un esprit classique, l'homme est le même au temps d'Euripide et d'Aristote qu'au temps de Malherbe et Descartes ; un même cœur, une même raison, un même idéal, conforme à une nature immuable, le font agir [...]. Sans cette croyance, souvent explicitement formulée, la tragédie classique est proprement impensable⁴³. »

« L'intemporalité des mythes⁴⁴ » de l'Antiquité convient d'ailleurs bien au siècle de la raison pour les mêmes facteurs. Des œuvres comme *Phèdre*, *Andromaque* ou *Polyeucte* sont issues de mythes antiques dont les fondements restent de rigueur pour les hommes du XVII^e et XVIII^e siècle ; la « morale » véhiculée par ces récits mythologiques témoigne de caractères et de passions qui sont toujours valables à l'âge classique. Le lien entre les deux âges de la tragédie est donc plus explicite dans l'ouvrage de Bruno Clément que dans le livre de Couprie, qui aurait pu, voire dû, approfondir le parallèle entre les idées issues de la tragédie antique qui trouvent écho dans la tragédie classique.

L'espace théâtral au chapitre trois

Le troisième chapitre de l'ouvrage *Le théâtre* d'Alain Couprie porte sur le langage théâtral et les différents discours qui en font partie. Outre le texte déclamé par les acteurs, tous les éléments gestuels et sonores, ou les éléments de décors, d'accessoires, de costumes et d'espace, constituent des langages à même de produire du sens dans la représentation théâtrale. Le sous point 2.1, portant sur le lieu scénique, constitue la seule mention de l'espace théâtral dans le livre de Couprie, malgré qu'il existe une multitude d'espaces théâtraux qui s'entrechoquent dans la représentation d'une œuvre dramatique.

Selon Louis Hébert⁴⁵, il existe quatre espaces théâtraux : il y a d'abord les espaces de l'écriture, de la mise en scène et de la représentation, correspondant à des lieux physiques réels, tels la maison dans laquelle le dramaturge s'adonne à l'écriture de son œuvre et le théâtre dans lequel elle est présentée devant public. Le quatrième espace, l'espace de la fiction, se divise en deux catégories : l'espace montré ou représenté dans une œuvre théâtrale, et l'espace évoqué. Dans son paragraphe portant sur le lieu scénique au chapitre trois de son ouvrage, Couprie s'intéresse seulement à des deux de ces quatre espaces, se concentrant essentiellement sur l'espace constitué de la scène du théâtre à proprement parler (espace de la représentation), et au décor présenté sur cette scène (espace de la fiction, espace montré). Ce faisant, Couprie donne à penser qu'il considère l'espace au théâtre selon le seul paramètre de la matérialité : en effet, même en reconnaissant la valeur iconique⁴⁶ du lieu scénique, représentant parfois l'évocation de réalités sous-jacentes dans la trame du récit par la métaphore ou la métonymie, Couprie le considère toujours davantage comme un décor fabriqué que comme un lieu réel. Cela semble du au fait qu'il s'intéresse, dans cette partie de son ouvrage, à la représentation théâtrale et non au texte dramatique. En effet, c'est par l'étude du texte que se révèlent les autres espaces théâtraux, notamment l'espace fictif évoqué, ayant pourtant une place prépondérante dans les intrigues de plusieurs pièces de théâtre. C'est par le terme « hors-scène » que Jean-Pierre Ryngaert désigne cet espace évoqué, « en principe [non] destiné à la représentation⁴⁷. » Tout aussi important que l'espace montré, l'espace évoqué est révélé par les dialogues ou les monologues des personnages, faisant référence à des lieux « d'où ils viennent » ou alors « où ils se rendent, où ils se préparent à aller⁴⁸. » Les lieux évoqués mettent également en relief les lieux représentés : en effet, c'est souvent par l'opposition que l'on définit ces espaces. Jean-Pierre Ryngaert donne en exemple le cas du village d'où proviennent Silvia et Arlequin dans *La double inconstance* de Marivaux : « l'opposition entre les deux espaces, l'un idéalisé, l'autre réel, structure la fable jusqu'au dénouement⁴⁹. » L'explication des lieux du théâtre de Couprie gagnerait donc en profondeur et en précision s'il y présentait les quatre espaces théâtraux inclus dans la typologie de Louis Hébert, et surtout, s'il prenait en considération le texte dramatique en complémentarité de la représentation scénique.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ Louis Hébert, *L'espace théâtral*, notes du cours *Discours et formes dramatiques*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2010, p. 1.

⁴⁶ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 76.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

L'analyse thématique

Définition

L'analyse thématique, au sens large, est l'analyse d'un ou de plusieurs contenus du texte, de quelque ordre qu'il soit : du Grand thème (amour, liberté, mort, etc.) au thème le plus prosaïque (cigarette, table, voire genres grammaticaux, temps verbaux (après tout ne sont-ils pas des contenus eux aussi?), etc.) ; du thème principal au plus mineur; de l'état au processus (action) ou à la qualité (le bleu, etc.) ; etc. En ce sens large, l'analyse thématique inclut notamment l'analyse actionnelle (analyse de l'action) et l'analyse des personnages (plus exactement des acteurs). Pour des détails sur les thèmes, voir le chapitre sur les aspects.

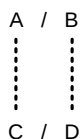
Analyse des oppositions

Le sens ne se produit que dans la différence⁵⁰. L'une des formes de la différence, avec la similarité (par exemple, entre un jour et un autre jour) et l'altérité (par exemple, entre un jour et un hippopotame), est l'opposition (par exemple, entre jour et nuit ou entre jour et non-jour). On peut représenter l'opposition par une barre oblique placée entre les deux termes opposés (par exemple, jour / nuit). Les oppositions sont généralement dyadiques, c'est-à-dire faites de deux termes, mais il existe des oppositions à plus de deux termes; par exemple, les espaces dans le récit du terroir québécois sont souvent tétradiques : forêt / campagne / village / ville. Pour simplifier, dorénavant nous ne ferons état que d'oppositions dyadiques, mais les propos peuvent être adaptés pour les oppositions non dyadiques.

Par où commencer? est la question au fondement des analyses. L'une des manières de commencer l'analyse est de chercher les oppositions du signifiant (forme véhiculaire du signe) ou du signifié (sens du signe véhiculé par le signant); puisque nous parlons ici de l'analyse thématique, nous nous limiterons aux oppositions entre signifiés. Par exemple, au lieu d'analyser la lumière chez l'auteure québécoise Anne Hébert, on pourra analyser lumière et obscurité chez cette auteure. On peut aller encore plus loin dans la précision de l'analyse en articulant sur un carré sémiotique une opposition donnée; on passera alors de deux classes analytiques (par exemple, lumière, obscurité) à dix classes analytiques (par exemple, lumière, obscurité, non-lumière, non-obscurité, lumière et obscurité en même temps, ni lumière ni obscurité, etc.). Pour des détails sur le carré sémiotique, voir *Signo* (www.signosemio.com).

Une fois des oppositions dégagées dans un même texte, on pourra tenter de les relier pour former une structure plus complexe. L'une des relations possibles entre deux oppositions et plus est l'homologation. Il y a homologation lorsque l'un des deux termes (A) de la première opposition (A / B) correspond à l'un des deux termes (C) de la seconde opposition (C / D) et que l'autre terme (B) de la première opposition correspond à l'autre terme (D) de la seconde opposition. On dit alors que A est à B ce que C est à D ou, en format symbolique : $A : B :: C : D$. Par exemple, si la lumière (A) est à l'obscurité (B) ce que le positif (C) est au négatif (D), on a une homologation entre ces deux oppositions : puisque la lumière (A) correspond au positif (C) et l'obscurité (B), au négatif (D). Le schéma ci-dessous représente l'homologation. Pour des détails sur l'homologation, voir *Signo* (www.signosemio.com).

Représentation d'une structure d'homologation

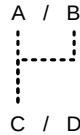


Toutes les oppositions dégagées dans un même texte peuvent ne pas se regrouper en une seule homologation. Elles peuvent le faire en plus d'un groupe d'homologations; par exemple, l'opposition A / B peut être homologuée à l'opposition C / D et l'opposition E / F homologuée à l'opposition G / H, sans que A / B soit homologuée

⁵⁰ On pourrait dire que le sens se produit dans l'identité et la différence. En effet, par exemple, ne définit-on pas souvent le thème comme la répétition d'un même élément sémantique et l'isotopie, comme la répétition d'un même sème (partie d'un signifié)? Mais dire d'un élément qu'il est répété suppose que les diverses répétitions de ce même élément sont repérées et distinguées (par exemple, par une position différente dans la suite des mots).

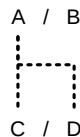
également à E / F, etc. Par ailleurs, les oppositions peuvent être reliées par d'autres relations que l'homologation. Par exemple, une opposition peut se rapporter à un seul terme d'une autre opposition. Ainsi, il peut advenir que la lumière (A) et l'obscurité (B) soient tous deux rapportés au seul positif (C) plutôt que la première soit positive et la seconde, négative. Voir le schéma ci-dessous.

Représentation d'une structure en h inversé



Autre exemple, on peut opposer les êtres vivants (A) et les éléments non vivants (B) (roches, etc.) tout en rapportant l'opposition végétal (C) et animal (D) au seul terme « êtres vivants » (les êtres vivants, mais pas les éléments non vivants, se classent en êtres végétaux ou êtres animaux). Voir le schéma ci-dessous.

Représentation d'une structure en h



Enfin, un élément peut être relié à une ou plusieurs oppositions sans faire partie lui-même d'une opposition. Par exemple, un marteau, sans qu'il puisse être directement opposé à autre chose, peut être décomposé en manche et tête. Autre exemple, l'hippopotame (C) peut être relié à l'opposition entre vie aquatique (A) et vie terrestre (B) sans faire partie lui-même d'une opposition (il n'y a pas vraiment d'opposé direct à l'hippopotame)⁵¹. Faisons remarquer que ce n'est pas parce que l'on produit une analyse reposant essentiellement sur les oppositions que l'on doit rejeter un élément non oppositif pertinent pour l'analyse. Voir le schéma ci-dessous.

Représentation d'une structure en y



Questions analytiques

Pour faire le tour d'un thème, on peut regrouper les informations autour des pôles suivants, qui constituent autant de questions analytiques⁵². Ces pôles peuvent éventuellement se déployer en oppositions (par exemple, le temps et l'espace s'opposent et le temps peut se subdiviser dans l'opposition triadique passé / présent / futur).

1. Qui (qui fait l'action, la subit, en bénéficie (nombre et caractéristiques de ces agents)? ; qui possède la caractéristique? ; selon qui l'action est-elle faite ou la caractéristique possédée?; etc. ?) ?

⁵¹ On aura remarqué que trois grandes relations sont possibles entre éléments « supérieurs » (par exemple, êtres vivants) et éléments « inférieurs » (par exemple, animaux et végétaux) : (1) la relation classe – sous classe ou élément (par exemple entre, d'une part, êtres vivants et, d'autre part, animaux et végétaux); (2) la relation tout – partie (par exemple entre, d'une part, marteau et, d'autre part, manche et tête); la relation sujet – prédicat (par exemple entre jour et positif). Rappelons qu'en logique, un sujet est ce dont on parle (par exemple, le jour) et le prédicat ce qu'on en dit (par exemple, positif). Les éléments « supérieurs » sont plus généraux (par exemple, êtres vivants) et les éléments « inférieurs », plus particuliers (par exemple, animaux et végétaux). C'est également le cas dans les relations sujet – prédicat si l'on considère que l'élément supérieur est le sujet et l'élément inférieur le sujet plus le prédicat; par exemple, le jour positif (soit sujet plus prédicat) est plus particulier que le jour tout court (soit le sujet).

⁵² Ces questions analytiques correspondent à des relations sémantiques dans la théorie des graphes sémantiques (voir *Signo*, www.signosemio.com, section « Rastier », « Graphes sémantiques »). Ainsi : le qui? d'une action correspond au lien dit ergatif (ou agent) entre un sujet et l'action qu'il accomplit.

2. Quoi (ce qui fait l'action, la subit, en bénéficie; ce qui possède la caractéristique; les caractéristiques de ce quoi : espèces, classes l'englobant ou qu'il englobe, parties qui le constituent; etc.) ?
3. Quand (époque(s); début, fin; durée; fréquence; proximité ou éloignement temporel; variations du quoi, du qui, etc., en fonction du temps; etc.) ?
4. Où (nombre de lieux; caractéristiques des lieux; espaces d'origine, de destination; etc.) ?
5. Comment (manière, moyens, circonstances, etc.) ?
6. Pourquoi (intentions, buts, causes, etc.) ?
7. Résultats (résultats voulus obtenus ou non, nature de ses résultats, effets positifs, neutres et/ou négatifs) ?

Une analyse peut se concentrer seulement sur une ou quelques-unes de ces questions. Par exemple, parler des trois sortes d'absence dans le sonnet « [Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx] » de Mallarmé (soit l'absence ordinaire, l'absence par destruction et l'absence par irréalité), c'est approfondir le *quoi?* et c'est amplement suffisant pour une analyse.

Exemple d'application

Soit le thème du regard dans le poème « Les fenêtres » de Baudelaire, on peut produire le plan suivant :

1. Qui: Qui regarde? Le narrateur. Caractéristiques du narrateur ? Le narrateur vit un malaise qu'il combat en regardant dans les fenêtres, etc. Liens et différences avec l'auteur ?
2. Quoi: Que regarde-t-on ? Les fenêtres, notamment les fenêtres illuminées.
3. Quand : La nuit pour ce qui est des fenêtres illuminées ; puisque aucune époque n'est donnée, on présume que l'action se passe à l'époque de la rédaction du texte (XIX^e siècle) ; l'action semble répétitive, le narrateur l'aurait faite plusieurs fois, etc.
4. Où : L'action se passe en ville, à Paris (le recueil s'intitule *Le spleen de Paris*), or le XIX^e siècle dans son ensemble valorise plutôt la nature, mais on sait que Baudelaire hait la nature (trop régulière, etc.).
5. Comment : Le regard est plus imaginaire que descriptif (le narrateur s' imagine la vie des personnes qu'il voit).
- 6 et 7. Buts et conséquences : Le narrateur regarde dans les fenêtres des autres et reconstitue, à l'aide de faibles indices, la vie possible des personnes entrevues. Il tente d'atteindre (intention) et atteint (résultat) trois buts : passer à travers la vie (se désennuyer, lutter contre le *spleen*, mot anglais signifiant « ennui »), sentir qu'il existe et savoir qui il est.

Autres manières d'enrichir l'analyse thématique

L'analyse thématique traditionnelle peut être enrichie d'autres manières. En voici quelques-unes.

1. On peut tenir compte des relations de comparaison entre thèmes : identité, similarité, opposition, altérité, similarité analogique (comparaison métaphorique).

Par exemple, la vengeance d'Hamlet et celle de Laërte sont opposées et similaires à certains égards : Hamlet veut tuer de manière digne celui qui a tué sciemment son père ; Laërte veut tuer traîtreusement (avec du poison) Hamlet, qui a tué son père, mais Hamlet croyait qu'il tuait l'assassin de son père et non le père de Laërte).

2. On peut tenir compte des relations présencielles entre thèmes : présupposition réciproque (si A est présent, B est présent et si B est présent, A l'est également), présupposition simple (si A est présent, B est présent, mais si B est présent, A ne l'est pas nécessairement), exclusion mutuelle (si A est présent, B ne l'est pas et si B est présent, A ne l'est pas).

Par exemple, on peut dire que, dans les membres de sa famille, si Hamlet aime quelqu'un (thème A), il meurt (thème B) (son père, sa mère), mais que des membres de sa famille hais peuvent mourir (Claudius, l'oncle d'Hamlet qui a tué le père de ce dernier). Bref, il s'agit d'une relation de présupposition simple : l'amour présuppose la mort (s'il est aimé d'Hamlet, le membre de la famille meurt), mais la mort ne présuppose pas l'amour (Claudius était détesté d'Hamlet). La présupposition n'est pas nécessairement une relation causale : ce n'est pas directement parce que quelqu'un est aimé par Hamlet qu'il meurt (même si symboliquement cette causalité peut être pertinente).

3. On peut tenir compte de la disposition des thèmes. Le thème en lui-même sera soit concentré dans une ou quelques parties du texte, soit diffusé dans toutes les parties du texte. Par ailleurs, deux thèmes seront soit simultanés (apparaissant aux mêmes endroits du texte) ($A + B$), soit non simultanés mais consécutifs. S'ils sont consécutifs, ils pourront être : « suivis », c'est-à-dire placés l'un à la suite de l'autre ($A \rightarrow B$) ; « croisés », c'est-à-dire entrelacés (par exemple, $A \rightarrow B \rightarrow A$) ; ou encore « embrassés », c'est-à-dire que l'un encadrera, englobera l'autre (par exemple, $A \rightarrow B \rightarrow A$). Pour des détails, voir le document sur le rythme.

4. Enfin, on peut produire une analyse typologique (voir la section sur l'analyse comparative) en distinguant différents sous-espèces d'un thème donné. Par exemple, si le thème est les émotions d'attachement envers les êtres, on pourra distinguer dans *Hamlet* les sous-thèmes suivants : l'amour filial (vrai : par exemple, entre Hamlet et ses parents ; faux : l'amour que prétend porter l'oncle Claudius pour Hamlet, son « fils ») ; l'amour fraternel (entre Laërte et Ophélie) ; l'amour conjugal (par exemple, entre Hamlet et Ophélie, entre Hamlet père et son épouse) ; l'amitié (vraie : entre Hamlet et Horatio ; fausse : celle qu'affiche pour lui les deux « amis » d'Hamlet). L'analyse typologique est en fait une des possibilités du *quoi?*

Exercice sur l'analyse thématique

Voici un exercice d'approfondissement thématique impliquant les questions analytiques présentées plus haut. À l'aide du poème « L'isolement », complétez le tableau suivant (certaines cases resteront vides). Les réponses possibles se trouvent en bas du tableau. À vous de les placer au bon endroit.

Les situations sont classées par ordre logique ou ordre de l'histoire. L'ordre logique ne correspond pas toujours à l'ordre du récit, l'ordre de la narration de l'histoire. Par exemple dans le récit suivant : « Je suis en train de commettre un vol ; hier j'ai passé la journée à le planifier ; avant-hier l'idée m'en était venue en passant devant un guichet automatique. », l'ordre logique est : idée, préparation, vol. L'ordre du récit est : vol, préparation, idée.

Ce tableau sert en définitive à approfondir le thème de la solitude dans ce poème. Évidemment, il ne s'agit que d'un squelette d'analyse. Dans l'analyse complète, il faudrait l'enrichir, l'argumenter, le commenter (l'interpréter). D'autres structures autour du même thème peuvent également être proposées.

Évidemment, la structure dégagée ici ne s'applique pas à tous les textes. Il faut trouver la structure adaptée au texte analysé (par exemple, il ne s'agit pas toujours de structurer par situations ; dans un autre texte, d'autres relations analytiques seront à ajouter, d'autres à enlever ; etc.).

N°	QUESTION ANALYTIQUE	SITUATION 1	SITUATION 2	SITUATION 3
1	temps (quand?)			
2	lieu (où?)			
3	qui?			
4	qui avec qui?			
5	conséquence de 4?			
6	conséquence de 4?			
7	conséquence de 4?			

Éléments à classer dans le tableau (présentés par ordre alphabétique) :

aimée absente
aimée présente
aimée présente
ciel
désintérêt pour terre (partie vue et non vue de la terre) et intérêt pour ciel
intérêt pour terre
non-solitude
non-solitude
poète
poète
poète,
isolement dans la nature
solitude
t1 avant
t2 maintenant
t3 après
terre
terre

Alphonse de LAMARTINE

« L'isolement », *Méditations poétiques*, 1820-1823

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon,
Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs,
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports,
Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante :
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : "Nulle part le bonheur ne m'attend."

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieus,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux !

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire ;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi !
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

Réponses à l'exercice d'analyse thématique

N O	RELATION ANALYTIQUE	SITUATION 1	SITUATION 2	SITUATION 3
1	temps (quand?)	t1 avant	t2 maintenant	t3 après
2	lieu (où?)	terre	terre	ciel
3	qui?	poète	poète	poète
4	qui avec qui?	aimée présente	aimée absente	aimée présente
5	conséquence de 4?	non-solitude	solitude	non-solitude
6	conséquence de 4?		isolement dans la nature	
7	conséquence de 4?	intérêt pour terre	désintérêt pour terre (partie vue et non vue) et intérêt pour ciel	

D'autres éléments analytiques doivent être ajoutés pour compléter le tableau. Par exemple, on note deux sortes d'isolements : la solitude par l'absence de l'aimée ; l'isolement par le retrait dans la nature, sur la montagne. Le lieu de la montagne est symbolique : la montagne est le lieu terrestre le plus proche du ciel auquel aspire le poète. Il reste évidemment à développer ce tableau dans une analyse en texte suivi et, évidemment, à ajouter des éléments d'interprétation.

L'analyse des topoï

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Topos », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Topos : 1. Dans une perspective aristotélicienne, on dira qu'un topos ou lieu commun est un argument stéréotypé (par exemple, qui peut le plus peu le moins). 2. Dans la sémantique interprétative (Rastier), un topos est un axiome normatif défini dans un sociolecte et permettant d'actualiser un ou des sèmes afférents correspondants; par exemple, la femme est un être faible, topos fréquent en littérature, permet d'actualiser le sème /faible/ dans 'femme' dans les textes littéraires. 3. Dans les études sémantiques en général, un topos (« topoï » au pluriel), au sens le plus large, est un groupe de sèmes corrécurents (qui réapparaissent ensemble) défini au sein d'un système de niveau inférieur au système de la langue (dialecte) → **Niveaux systémiques**. Défini en dehors de la langue, un topos pourra cependant dans certains cas avoir un correspondant dans celle-ci. Donnons deux exemples où un topos correspond à une unité définie dans le système de la langue. Le topos de l'amour (« X aime Y ») correspond au contenu en langue du lexème « amour »; le topos de l'amoureux correspond au moins partiellement au signifié 'amoureux' défini dans la langue).

Un topos défini au niveau du sociolecte (le système propre à une pratique sociale) est un **sociotopos**, ou topos au sens restreint; il apparaît dans au moins deux produits sémiotiques de producteurs différents, sans être une forme stéréotypée dialectale. Un topos défini au niveau idiolectal (le système propre à un individu) est un **idiotopos**; sans être ni une forme systémique dialectale ni un sociotopos, il apparaît dans au moins deux produits sémiotiques différents d'un même producteur. Un topos défini au niveau textotopos (le système du texte, entendu au sens large de produit sémiotique) est un **textotopos**; sans être ni une forme systémique dialectale, ni un sociotopos, ni un idiotopos, il apparaît au moins deux fois dans un même produit sémiotique. Un groupe de sèmes corrécurents défini au sein du dialecte ou un groupe de sèmes non-corrécurents, ce dernier ressortissant de l'analecte (ou non-système), constituent des **anatopoï** (ou formes non topiques).

Ainsi du bois en flammes est un sociotopos. Un tuba en flammes est un idiotopos dans l'œuvre de Magritte (on retrouve ce groupe sémique dans plusieurs œuvres du peintre et, peut-on considérer, nulle part ailleurs). Du pain géant en lévitation est un textotopos dans l'œuvre de Magritte, puisque ce groupe sémique ne se trouve, vraisemblablement, que chez lui, dans une seule de ses œuvres (*La légende dorée*), où il se trouve répété (il y a plusieurs de ces pains). Un amérindien rouge en flammes trouvé dans une œuvre de Magritte (*L'âge du feu*) est un anatopos, car ce groupe sémique n'est ni textotopos (il n'est pas répété dans l'œuvre), ni idiolectal (il apparaît dans une seule œuvre du peintre), ni sociolectal (il n'apparaît, dirons-nous, que chez Magritte); ce groupe analectal n'est pas non plus dialectal, car il n'existe pas de mot (plus précisément de morphème), en quelque langue que ce soit, pour le lexicaliser (le dénommer).

Au-delà du sociotopos, défini au sein d'un même genre ou discours, on peut distinguer le **culturotopos**, partagé par une culture donnée indépendamment des frontières génériques et discursives, et au-delà encore, l'**anthropotopos**, qui est de nature transculturelle voire qui constitue une constante anthropologique (un élément présent dans toutes les cultures). Un, plusieurs, tous les éléments constitutifs d'un topos donné peuvent être généralisés ou particularisés. Par exemple, par généralisation, le topos « /poète/ + /méprisé/ + /par peuple/ » deviendra « /être d'un monde supérieur/ + /méprisé/ + /par êtres d'un monde inférieur/ ». Cela permet par exemple d'élargir ce topos à Jésus, à l'homme de la caverne de Platon, à Socrate, etc. On peut distinguer entre **topoï thématiques** (par exemple, la fleur au bord de l'abîme, le méchant habillé en noir) et **topoï narratifs** (par exemple, l'arroseur arrosé, la belle qui aime un homme laid). Une œuvre est faite pour l'essentiel de topoï de différents niveaux et la part non stéréotypée des contenus thématiques est congrue. Il existe des milliers, peut-être des dizaines de milliers, de sociotopoï. On peut appliquer aux **symboles** (et aux allégories qu'ils peuvent fonder) les mêmes distinctions que nous venons de faire pour les topoï : **sociosymboles**, **idiosymboles**, **textosymboles**, **anasymboles**, **culturosymboles** (la balance comme symbole de la justice) et **anthrosymboles** (les archétypes, par exemple l'arbre comme symbole de l'homme).

Le groupe de sèmes topique peut être vu comme un simple groupe de sèmes ou encore comme une structure, c'est-à-dire une unité faite de termes (des sèmes) et de relations entre ces termes (des cas). Par exemple, le topos /femme/ + /fatale/ peut être envisagé en tant que structure : /femme/ -> (ATT) -> /fatale/ (ATT : attributif, caractéristique).

On peut distinguer entre **topoï thématiques** (par exemple, la fleur au bord de l'abîme, le méchant habillé en noir) et **topoï narratifs** ou dialectiques (par exemple, l'arroseur arrosé), c'est-à-dire associés à une ou plusieurs actions. Mais bien des topoï thématiques peuvent être convertis en topoï narratifs et inversement : par exemple le topos de la femme fatale deviendra celui de la femme qui cause un événement fatal. Un topos est un type qui recouvre plus ou moins d'occurrences. → **Type**.

Un, plusieurs, tous les éléments constitutifs du type peuvent être généralisés ou particularisés. Par exemple, par généralisation, /poète/ + /méprisé/ + /par peuple/ deviendra /être supérieur/ + /méprisé/ + /par êtres inférieurs/. Cela permet par exemple d'élargir ce topos à Jésus, à l'homme de la caverne de Platon, à Socrate, etc. Un topos n'est pas nécessairement une molécule sémique au sens strict, puisqu'il peut comporter un ou plusieurs sèmes génériques. → **Molécule**.

Dans un même produit sémiotique (par exemple, un même texte), un sociotopos ou un idiotopos donné peut apparaître une ou plusieurs fois; cependant, un textotopos, par définition, doit nécessairement y être répété.

SATOR recense plus de mille de topoï parmi ceux qui se trouvent dans les fictions narratives de langue française (y compris les romans traduits en français avant 1800), des origines à 1800. Des topoï d'avant 1800 parodiés ou subvertis après 1800 sont également recensés. Le site de la société, dans lequel figure la base de données en accès libre, se trouve à l'adresse suivante : <http://www.satorbase.org/>

Représentation des topoï

Pour représenter les *topoï*, on peut notamment utiliser les tableaux ou les graphes sémantiques (Rastier, 1989 ; Hébert, 2007 ; voir dans Signo (www.signosemio.com) le chapitre sur le sujet).

Dans la représentation du topos par tableau, chaque colonne représente un élément constitutif du topos. La première ligne représente les éléments du topos-type (topos modèle). Les autres lignes représentent chacune un topos-occurrence (une manifestation du modèle). En effet, les topoï (et idiotopoï et textotopoï) connaissent deux statuts, selon que l'on parle du topos type ou du topos occurrence. On donne dans le tableau ou en note les preuves permettant de valider les éléments du topos (selon le cas, citation ou référence, avec ou sans explications). En voici un exemple :

Exemple de tableau pour l'analyse des topoï

TYPE → OCCURRENCES ↓	HOMME	LAID	AIMER	FEMME	BELLE
Roman X	Julien	« horrible » (p. 14)	« il éprouvait pour elle une chaleur forte au ventre » (p. 22)	Juliette	« plus belle que le jour » (p. 12)
Roman X	Paul	« visage visqueux » (p. 32)	« il aimait cette femme » (p. 24)	Paulette	« peau de pêche » (p. 44)
Roman Y	Pierre	« terriblement vérolé » (p. 30)	« il voulait la posséder » (p. 41)	Pierrette	« son visage était un chef-d'œuvre » (p. 1)

Voici un autre exemple de tableau utilisant cette fois des justifications placées en dessous du tableau ou en note :

Autre exemple de tableau pour l'analyse des topoï

	TYPE → OCCURRENCES ↓	X	NUIT	À Y QU'IL VOULAIT AIDER
1	<i>Roméo et Juliette</i> ¹	Frère Laurent	cause mort	Roméo et Juliette
2	<i>Roméo et Juliette</i> ²	Roméo	cause mort	Mercutio
3	<i>Notre-Dame de Paris</i> ³	Quasimodo	cause mort	Esméralda
4	Etc.			

¹ Le frère Laurent donne à Juliette une potion qui simule la mort et qui doit permettre à Roméo et Juliette de se retrouver. Roméo, qui n'est pas averti à temps, croit que Juliette est morte : il se donne la mort. Juliette se réveille, voit Roméo mort et se suicide à son tour (Shakespeare, 1991 : 204-210).

² Blablabla.

³ Blablabla.

Il est à remarquer que l'on peut proposer dans la définition du topos (qui se trouve dans la ligne supérieure du tableau) des éléments alternatifs, par exemple, « homme laid aimer femme belle » pourra devenir « homme beau/laid aimer/ne pas aimer femme belle/laide ».

Nos deux tableaux donnent l'exemple d'un topos déniché dans des œuvres différentes, mais l'on peut également faire un tableau présentant un topos donné répété dans une même œuvre. Par exemple, dans *Phèdre*, on trouve plusieurs apparitions du topos (sociotopos) de l'aveu de l'amour (« X dit à Y qu'il aime Z »).

Généralisation/particularisation

Un, plusieurs, tous les éléments constitutifs d'un topos donné peuvent être généralisés ou particularisés. Par exemple, par généralisation, « poète + méprisé + par peuple » deviendra « être d'un monde supérieur + méprisé + par êtres d'un monde inférieur ». Cela permet par exemple d'élargir ce topos à Jésus, à l'homme de la caverne de Platon, à Socrate, etc.

Pour reprendre l'exemple de notre premier tableau, « homme + laid + aimer + femme + belle » deviendra, en généralisant « homme » en « être vivant », « être vivant + laid + aimer + femme + belle ». Cela permettra d'inclure, par exemple, une occurrence où une grenouille aime une beauté. En généralisant « beauté » et « laideur » par « attribut esthétique », on pourra décrire des cas variés : un homme ni beau ni laid aime une femme laide, un homme beau aime une femme laide, un homme laid aime une femme laide, etc.

Représentation par graphe

Comme toute structure sémantique, un topos peut être représenté comme une structure faite de sèmes (éléments de sens) et des relations entre ces sèmes, appelées « cas ». Comme toute structure sémico-casuelle (ex. un personnage, une action, un thème, etc.), un topos peut être représenté par un graphe sémantique. Les sèmes sont alors représentés dans des rectangles (ou entre crochets) et les cas dans une ellipse (ou entre parenthèses), tandis que des flèches indiquent l'orientation de la relation. Rastier (1989 : 63-64) représente ainsi le topos nommé *la fleur au bord de l'abîme* par Riffaterre (où (LOC S) veut dire locatif spatial) :

[fleur] → (LOC S) → [abîme]

Exemples: (1) *Je lui semai de fleurs les bords du précipice* (Racine). (2) *Pauvre fleur, du haut de cette cime / Tu devais t'en aller dans cet immense abîme* (Hugo). Évidemment, d'autres lexicalisations que *fleurs* et *abîme* peuvent manifester le même topos (par exemple, « plante fleurie », « gouffre », « précipice »).

Tout topos peut être transformé, dans les thèmes investis ou la structure de son graphe. Par exemple : *alors ô fleurs en vous-mêmes à son tour / l'abîme se blottit* (Tardieu) transforme ainsi le topos, puisque c'est alors l'abîme qui se trouve localisé dans la fleur :

[abîme] → (LOC) → [fleur]

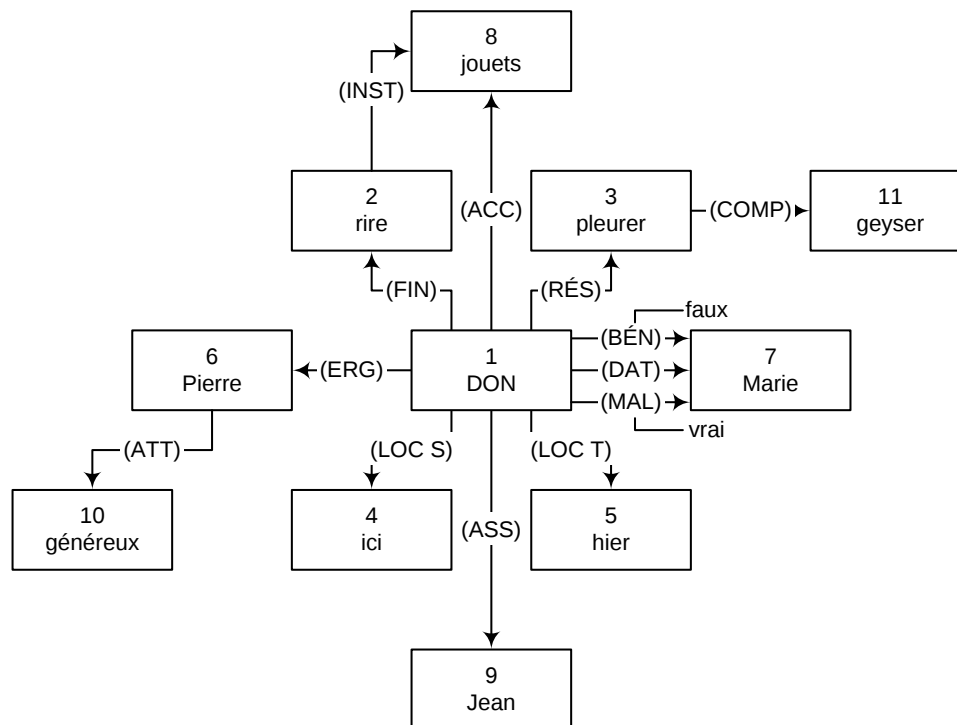
Voici une liste de cas qui permettent de représenter de manière satisfaisante la plupart des structures sémantiques.

Les principaux cas sémantiques

	CAS	DÉFINITION	DÉNOMINATION DIDACTIQUE POSSIBLE
(ACC)	accusatif	patient d'une action, entité qui est affectée par l'action	PATient
(ASS)	assomptif	point de vue	SELon
(ATT)	attributif	propriété, caractéristique	CARactéristique
(BEN)	bénéfactif	au bénéfice de qui ou de quoi l'action est faite	BÉNéficiaire
(CLAS)	classitif	élément d'une classe d'éléments	CLASsitif
(COMP)	comparatif	comparaison métaphorique	COMParaison
(DAT)	datif	destinataire, entité qui reçoit une transmission	DESTinataire
(ERG)	ergatif	agent d'un procès, d'une action	AGEnt
(FIN)	final	but (résultat, effet recherché)	BUT
(INST)	instrumental	moyen employé	MOYen
(LOC S)	locatif spatial	lieu	ESpace
(LOC T)	locatif temporel	temps	TEMps
(MAL)	maléfactif	au détriment de qui ou de quoi l'action est faite	MALéficiaire
(HOL)	holitif	tout décomposé en parties	TOUT
(RES)	résultatif	résultat, effet, conséquence	EFFet (ou CAUSE)
(TYP)	typitif	type auquel se rapporte une occurrence	TYPE

Exemplifions, en simplifiant et l'analyse et sa représentation, les principaux cas. Soit : « Selon Jean, hier, ici même, Pierre, généreux, donna à Marie une poupée et un bilboquet pour qu'elle rie grâce à ces présents ; mais elle pleura plutôt comme un geyser. » Nous utilisons l'opposition vrai/faux pour montrer la distance qui sépare les intentions (que Marie soit bénéficiaire) et le résultat (Marie est maléficiare)⁵³.

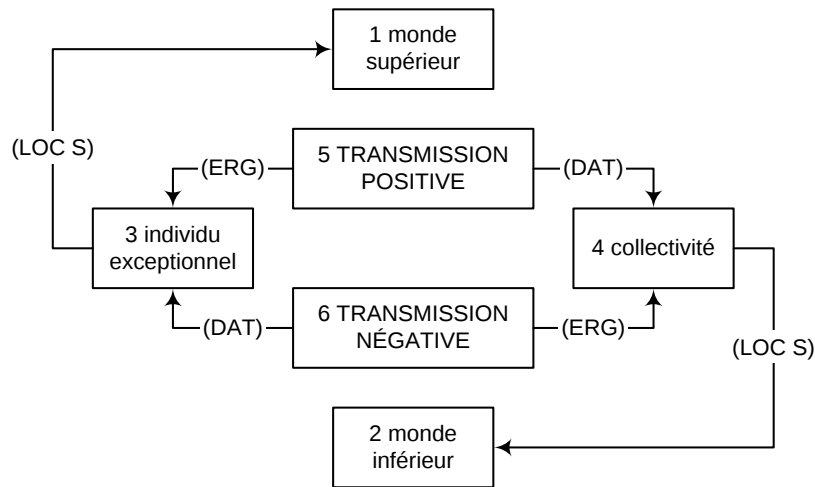
Grappe illustrant les principaux cas



Enfin, montrons un topos décrit par un de ces graphes.

Grappe du prophète méprisé

⁵³ Pour simplifier la représentation, même si certains liens ou nœuds devraient plutôt s'appliquer à un groupe voire au graphe entier, on essaiera de les rattacher à un seul lien ou nœud. Par exemple, dans l'histoire qui sous-tend notre graphe illustrant les principaux cas, c'est le don de jouets (un groupe de nœud et liens donc) qui cause les pleurs et non le don isolément. Évidemment, il est possible qu'un nœud ne soit applicable qu'à un seul nœud du graphe (par exemple, [généreux] à [Pierre] dans le même graphe).



Voici quelques occurrences du topos du « prophète » méprisé. Cette liste est évidemment non exhaustive:

A. Platon, le mythe de la caverne (*La république*). 1. Monde de la réalité suprême (idéalités). 2. Monde des illusions. 3. L'homme qui accède à la réalité suprême. 4. Les hommes non libérés des illusions. 5. L'homme tente de libérer les siens, comme il l'a été lui-même par lui-même. 6. Rejet, on ne le croit pas, on le pense fou.

B. Platon. 1. Monde de la connaissance. 2. Monde de la non-connaissance. 3. Socrate. 4. Les accusateurs. 5. La connaissance socratique. 6. La condamnation à boire la ciguë. La transmission est ici objectale (pragmatique et non pas seulement, comme c'est souvent le cas, cognitive).

C. *Le nouveau testament*. 1. Monde spirituel. 2. Monde temporel. 3. Jésus. 4. Hommes. 5. Le christ donne sa vie par amour des hommes. 6. Rejet par la plupart (par exemple, on préfère Barabbas), exception faite notamment de l'épisode des rameaux, bienveillance de la part des disciples, « l'élite éclairée », sauf reniements divers...

D. Baudelaire, «L'albatros», *Les fleurs du mal* (1857). 1. Monde poétique (comparé) / monde aérien (comparant). 2. Monde prosaïque/monde non aérien. 3. Poète/albatros. 4. Masse/marins. 5. Transmission positive ou autonomie, repli du poète-albatros (position parnassienne)? Ici la métaphore paraît ne plus filer puisque l'albatros ne transmet rien de positif aux marins, si ce n'est la beauté de son vol. 6. Moqueries. Dans le monde aérien-poétique, l'albatros-poète n'a que faire des attaques des habitants des mondes inférieurs : il « hante la tempête et se rit de l'archer ».

E. Uderzo et Goscinny, la bande dessinée *Astérix*. 1. Monde poétique. 2. Monde prosaïque. 3. Barde. 4. Masse. 5. dispense son art avec générosité. 6. Brimades. On inverse ici le *topos* : le poète est sans talent et on a raison de le mépriser. Ce mépris du poète en général ou d'un poète en particulier peut être également assumé par un poète, c'est ce qui se produit notamment dans «À un poète ignorant» de Marot. Cendrars (*Prose du Transsibérien*), quant à lui, critique un poète qui n'est autre que lui-même, peut-être uniquement dans un passé révolu: «Pourtant, j'étais fort mauvais poète».

L'analyse de l'action : le modèle actantiel

Dans les années soixante, Greimas (1966: 174-185 et 192-212) a proposé le modèle actantiel (ou **schéma actantiel**), inspiré des théories de Propp (1970). Le modèle actantiel est un dispositif permettant, en principe, d'analyser toute action réelle ou thématisée (en particulier, celles dépeintes dans les textes littéraires ou les images). Dans le modèle actantiel, une action se laisse analyser en six composantes, nommées **actants**. L'analyse actantielle consiste à classer les éléments de l'action à décrire dans l'une ou l'autre de ces classes actantielles. Les six actants sont regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description actantielle:

-Axe du vouloir (désir): (1) sujet / (2) objet. Le **sujet** est ce qui est orienté vers un **objet**. La relation établie entre le sujet et l'objet s'appelle **jonction**. Selon que l'objet est conjoint au sujet (par exemple, le prince veut la princesse) ou lui est disjoint (par exemple, un meurtrier réussit à se débarrasser du corps de sa victime), on parlera, respectivement, de **conjonction** et de **disjonction**.

-Axe du pouvoir: (3) adjuvant / (4) opposant. L'**adjuvant** aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet, l'**opposant** y nuit (par exemple, l'épée, le cheval, le courage, le sage aident le prince; la sorcière, le dragon, le château lointain, la peur lui nuisent).

-Axe de la transmission (axe du savoir, selon Greimas): (5) destinataire / (6) destinataire. Le **destinateur** est ce qui demande que la jonction entre le sujet et l'objet soit établie (par exemple, le roi demande au prince de sauver la princesse). Le **destinataire** est ce pour qui ou pour quoi la quête est réalisée. Les éléments destinateurs se retrouvent souvent aussi destinataires.

Aux six actants s'ajoute, comme dans tout classement, une **classe résiduelle**, sorte de « poubelle analytique » où l'on dépose les éléments qui ne relèvent d'aucune des classes analytiques retenues ou qui relèvent d'une autre action que celle retenue.

Classiquement, on considère que le destinataire est ce qui déclenche l'action; ce qui intervient en cours de route pour attiser le désir de réalisation de la jonction sera plutôt rangé dans les adjuvants (le même raisonnement s'applique pour l'anti-destinateur et les opposants). Ce problème – entremêler position dans une séquence narrative et fonction dans cette séquence – est réglé dans le schéma narratif canonique, modèle greimassien ultérieur qui surpasse en principe le modèle actantiel (voir le chapitre sur ce dispositif). → **Schéma narratif canonique**. En effet, le destinataire (plus exactement le destinataire-manipulateur) est redéfini comme ce qui incite à l'action en jouant sur le vouloir-faire et/ou le devoir-faire, peu importe le moment où cette incitation intervient.

Une erreur fréquente consiste à perdre de vue l'axe sujet-objet particulier posé par l'analyste et à stipuler des destinateurs, destinataires, adjuvants ou opposants qui valent en réalité pour un autre axe sujet-objet. Ainsi, il n'y a pas d'adjuvants à un sujet mais des adjuvants à une jonction objet-sujet. Par exemple, si le meilleur ami d'un personnage sujet l'aide dans toutes les actions sauf celle dont traite le modèle, il n'est pas un adjuvant dans ce modèle.

En principe, toute action réelle ou thématisée (fictive : dans un roman par exemple, ou réelle : dans un journal par exemple) est susceptible d'être décrite par au moins un modèle actantiel. Au sens strict, le modèle actantiel d'un texte n'existe pas: d'une part, il y a autant de modèles qu'il y a d'actions ; d'autre part, une même action peut souvent être vue sous plusieurs angles (par exemple, dans l'œil du sujet et dans celui de l'anti-sujet, son rival).

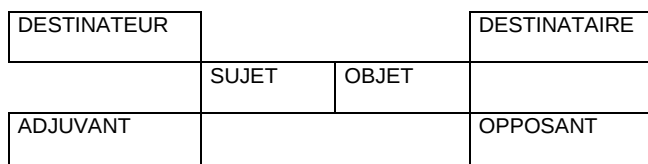
Si, en général, on choisit l'action qui résume bien le texte ou à défaut une action-clé, rien n'empêche d'analyser un groupe, une structure de modèles actantiels. Une structure de modèles actantiels fait intervenir au moins deux modèles actantiels dont on fait état d'au moins une des relations qui les unit. Ce peuvent être des relations temporelles (simultanéité, succession, etc.); des relations présencielles (présupposition simple (par exemple de type cause-effet) ou réciproque, des relations d'exclusion mutuelle (entre actions incompatibles)); des relations de globalité (par exemple, entre modèle-type et modèle-occurrence, etc.); etc.

À proprement parler, il faut distinguer le modèle actantiel en tant que réseau conceptuel et en tant que représentation visuelle de ce réseau. Le réseau conceptuel est généralement représenté sous forme de schéma. Il prend alors des formes de ce type :

Représentation en carré du modèle actantiel I



Représentation en carré du modèle actantiel II



Nous proposons également une forme tabulaire, où nous intégrons les compléments, expliqués plus loin, que nous proposons au modèle actantiel standard :

Représentation en tableau du modèle actantiel

N°	temps	sujet observateur	élément actant	classe d'actant : s/o, deur/daire, adj/opp	sous-classe d'actant : factuel/possible	sous-classe d'actant : vrai/faux	autres sous-classes d'actant (par ex., actif/passif)
1							
2							
Etc.							

Un actant ne correspond pas toujours à un **personnage**, au sens classique du terme. La notion d'actant est, si l'on veut, obtenue par un élargissement, une généralisation de celle de personnage. En effet, au point de vue de l'ontologie naïve (qui définit les sortes d'êtres, au sens large, qui forment le réel), un actant peut correspondre à : (1) un être anthropomorphe (par exemple, un humain, un animal ou une épée qui parle, etc.) ; (2) un élément inanimé concret, incluant les choses (par exemple, une épée), mais ne s'y limitant pas (par exemple, le vent, la distance à parcourir) ; (3) un concept (le courage, l'espoir, la liberté, etc.). Par ailleurs, il peut être individuel ou collectif (par exemple, la société). En principe, les six actants peuvent appartenir à l'une ou l'autre des trois classes ontologiques. Dans les faits, quelques exclusions sont fréquentes : les sujets, destinateurs et destinataires appartiennent pour l'essentiel à la classe des êtres anthropomorphes (un élément inanimé ou un concept doivent être personnifiés pour remplir ces fonctions). Cependant, si on conçoit le destinateur comme ce qui joue, volontairement ou non, sur le vouloir-faire et/ou le devoir-faire l'action, alors il peut appartenir aux trois classes ontologiques (voir le chapitre sur le schéma narratif canonique).

Un même élément peut se retrouver dans une, plusieurs, voire toutes les classes actantielles. On appelle **syncrétisme actantiel** le fait qu'un même élément, appelé acteur (par exemple, un personnage au sens classique du mot), « contienne » plusieurs actants de classes différentes (par exemple, s'il est à la fois sujet et adjuvant) ou de la même classe mais pour des actions distinguées dans l'analyse.

Tout élément d'un texte est-il actant dans au moins un modèle actantiel ? Non. Sans parler des critères limitatifs que l'on peut s'imposer (par exemple, ne considérer que les actants qui sont des personnages), notons, d'une part, que l'analyse actantielle se fait au palier du texte (discours) et que tout élément des paliers inférieurs (phrase et mot) ne participe pas nécessairement directement de ce palier (par exemple, un article défini). D'autre part, même des éléments du palier textuel peuvent être considérés comme extérieurs au modèle actantiel, soit de manière générale, soit dans un modèle actantiel donné : par exemple, des éléments jugés circonstanciels (comme le temps et l'espace) ou simplement descriptifs (des caractéristiques jugées non pertinentes pour l'analyse d'une action donnée, par exemple la couleur de la bride du cheval du prince).

Abordons une question quantitative similaire à la précédente. Pour une action donnée à décrire, une classe actantielle pourra, en principe, ne contenir aucun élément, en contenir un seul ou plusieurs. Dans les faits, les classes actantielles vides ne se rencontrent pas, semble-t-il, sauf dans des textes extrêmement brefs (par exemple, un proverbe ou un aphorisme). Pour préserver l'homogénéité de l'analyse, le sujet et l'objet ne contiennent en général qu'un élément (même s'il peut s'agir d'un collectif, par exemple les humains, la société).

En effet, il est préférable de distinguer nettement les sujets entre eux et les objets entre eux, même s'ils sont fortement liés, pour pouvoir ménager des descriptions différenciées (par exemple, dans le cas limite où deux sujets alliés désirant le même objet possèderaient les mêmes adjuvants sauf un seul).

La description actantielle doit tenir compte des sujets observateurs, puisqu'ils influent sur le classement des éléments dans les classes actantielles (et comme nous le verrons plus loin, dans les sous-classes actantielles). En général, le classement est fait en tenant compte du sujet observateur de référence, celui qui est associé à la vérité ultime du texte (généralement le narrateur, en particulier s'il est omniscient) ; mais on peut également se placer « dans les souliers » d'autres observateurs, dits alors assumptifs, c'est-à-dire dont les classements peuvent être réfutés par l'observateur de référence. Par exemple, un personnage observateur (sujet observateur d'assomption) croira, à tort selon le narrateur (sujet observateur de référence), que tel autre personnage est un adjuvant pour telle action. Le sujet observateur peut correspondre par ailleurs au sujet de l'action décrite par le modèle actantiel, à un autre actant de ce modèle ou à un observateur simplement témoin, extérieur à ce modèle. Par exemple, ce sera un adjuvant qui stipulera, à tort ou à raison, quels sont les opposants à l'action.

Les classements sont susceptibles de varier non seulement en fonction des observateurs mais du temps. Il est donc possible, et parfois nécessaire, de poser, pour une même action donnée, un modèle actantiel pour chaque observateur et chaque position temporelle pertinents. Par exemple, il est des cas où un adjuvant devient, plus avant dans le temps de l'histoire, un opposant et vice-versa. Bref, en fonction du temps, des actants intégreront, quitteront le modèle actantiel ou y changeront de classe (ou de sous-classes).

Voyons maintenant quelques sous-classes actantielles qui permettent de raffiner l'analyse. Ces sous-classes sont également d'intérêt pour les autres dispositifs à base d'actants : le programme narratif et le schéma narratif canonique (voir les chapitres correspondants).

Commençons par les sous-classes produites à partir des modalités véridictives, relatives au vrai/faux; nous verrons plus loin les modalités ontiques, relatives au factuel/possible. Nous avons évoqué les modalités véridictives, en parlant des sujet observateurs. L'analyse se placera d'emblée dans les modalités de référence (celles qui sont réputées correctes en définitive dans le texte) ou au contraire tiendra compte de la dynamique entre les modalités de référence et assumptives. Par exemple, si le sujet observateur croit à tort que tel personnage est adjuvant, cet adjuvant sera vrai relativement à cet observateur mais faux relativement à l'observateur de référence. D'autres types de modalités existent outre les modalités onto-véridictives : thymiques, déontiques, etc. Par exemple, Les modalités thymiques interviennent notamment pour l'objet (en général, il sera positif pour le sujet si ce dernier le désire et négatif s'il veut s'en défaire), pour l'adjuvant (positif selon le sujet) et l'opposant (négatif selon le sujet). Pour des détails, voir le chapitre sur l'analyse du positif et du négatif. Donnons un exemple de la prise en compte des modalités véridictives et thymiques : dans « Lanval » de Marie de France, si on place pour sujet la femme du roi Arthur et comme objet l'amour de Lanval, il est possible de situer Lanval dans les destinataires : la reine pense, à tort, que Lanval bénéficierait de son amour ; du point de vue de Lanval (qui correspond au point de vue de référence), l'amour de la reine n'est pas attrayant, et le héros lui préfère celui de sa mystérieuse maîtresse.

L'articulation d'une classe actantielle sur un carré sémiotique donne au moins quatre types d'actants : actant (terme A), anti-actant ou antactant (terme B), négactant (terme non-B) et négantactant (terme non-A) (Greimas et Courtés, 1979 : 4). L'étude de ces sous-classes actantielles est complexe. Nous tenterons d'y voir un peu plus clair. Mais d'abord, précisons que le carré sémiotique est un dispositif permettant de développer une opposition donnée en plusieurs sous-catégories, jusqu'à dix; pour des détails, voir Signo (www.signosemio.com).

Les anti-actants pertinents dans la pratique analytique nous apparaissent les suivants : l'anti-destinateur, l'anti-destinataire, l'anti-sujet et, peut-être, l'anti-objet. Par exemple, soit le sujet *prince* et l'objet *sauver la princesse*. L'ogre est l'**anti-sujet** (le prince et lui se disputent le même objet), l'**anti-destinateur** (il ne demande surtout pas que le prince sauve la princesse) et l'**anti-destinataire** (ce n'est surtout pas pour lui que la quête est réalisée et il ne bénéficie nullement de la délivrance de la princesse, au contraire). Évidemment, les positions anti-actantielles sont relatives : il suffit qu'on place l'ogre comme sujet pour que le prince devienne anti-sujet, etc. On comprendra que, comme corollaire au lien souvent établi entre destinataire et **bénéficiaire**, nous proposons un lien entre anti-destinataire et **maléficiaire** ; le **maléficiaire** sera défini comme ce à l'encontre de qui ou de quoi la jonction sera établie (par exemple, l'ogre ayant enlevé la princesse sera maléficiaire si le sujet est le prince et l'objet de sauver la princesse). Dans le schéma canonique, l'anti-destinateur du schéma est défini comme ce qui joue sur le non-vouloir-faire et/ou le non-devoir-faire du sujet (plus exactement du sujet-destinataire). L'**anti-objet** (l'anti-objet n'est pas l'objet de l'anti-sujet, notamment parce que celui-ci, en principe, a le même objet que le sujet)

correspond peut-être à un objet strictement contraire, par exemple, pour faire avancer l'âne, le bâton serait un anti-objet relativement à la carotte. L'**anti-adjuvant** et l'**anti-opposant** semblent correspondre, respectivement, à l'opposant et à l'adjuvant.

Nous croyons préférable d'élargir l'étude des négactants (et corrélativement des négantactants) en utilisant plutôt les sous-classes actantielles suivantes : **actant/non-actant**, **actants possible/factuel**, **actif/passif**. Les questions des actants/non-actants (négactants) et celles des actants factuel/possible (reposant sur les modalités ontiques), actif/passif sont liées. Un ami qui aurait pu (et dû) aider mais ne l'a pas fait peut être considéré non pas comme un opposant, mais comme : un non-adjuvant (forme de non-actant); ou encore comme un adjuvant possible (forme d'actant possible), au temps 1, qui n'est pas devenu, comme il l'aurait dû, au temps 2, un adjuvant factuel (forme d'actant factuel).

Voyons maintenant la distinction actants passif/actif. C'est une chose de ne pas secourir une personne qui se noie (c'est la non-action qui nuit), c'est autre chose de lui maintenir la tête sous l'eau (c'est l'action qui nuit) : dans le premier cas, on pourrait parler de (1) non-adjuvant (forme de non-actant), (2) d'adjuvant possible non avéré (forme d'actant possible qui ne deviendra pas factuel) ou encore (3) d'opposant passif (forme d'actant passif) ; dans le second, (1) d'adjuvant possible non avéré (forme d'actant possible qui ne deviendra pas factuel) et, plus adéquatement sans doute, (2) d'opposant actif (forme d'actant actif). La caractérisation passif/actif ne suppose pas nécessairement un être anthropomorphe : une alarme qui ne sonne pas alors qu'elle le devrait et rend ainsi possible un vol constitue un adjuvant passif. Le tableau qui suit montre les différentes façons de concevoir un même phénomène actantiel. La première ligne représente le résultat d'une analyse qui ne tiendrait pas compte des catégories actants possible/factuel, actant/négactant, actants actif/passif.

Actants possible/factuel, actant/négactant, actants actif/passif

		A	B	C	D
	exemple	un ami laisse un ami se noyer	un ami maintient la tête d'un ami sous l'eau	un policier laisse des voleurs voler	un policier tient le sac que les voleurs remplissent
1	actant	opposant	opposant	adjuvant	adjuvant
2	actants possible/factuel	adjuvant possible non devenu factuel	adjuvant possible non devenu factuel	opposant possible non devenu factuel	opposant possible non devenu factuel
3	actant/négactant	non-adjuvant	opposant	non-opposant	adjuvant
4	actants actif/passif	opposant passif	opposant actif	adjuvant passif	adjuvant actif

Introduisons d'autres sous-classes actantielles utiles : **actants conscient/non conscient**, **actants volontaire/non-volontaire**. Un actant anthropomorphe remplira consciemment ou non son rôle, volontairement ou non. Ainsi, un personnage peut ne pas savoir qu'il est adjuvant, destinataire, etc., relativement à telle action. Il peut ne pas vouloir être opposant mais l'être malgré tout.

Par ailleurs, l'analyse actantielle tirera partie de l'opposition méréologique entre tout et partie. Normalement, plus l'actant est précis, de l'ordre de la partie, par exemple, plutôt que du tout, meilleure est l'analyse. Ainsi, dire que le courage du prince est un adjuvant pour sa propre cause est plus précis que de rapporter que le prince est globalement un adjuvant. Mieux : l'analyse située au niveau des parties permet de rendre compte du différentiel susceptible de poindre entre la description du tout et celle des parties. Par exemple, elle pourra faire ressortir que le prince, globalement adjuvant pour sa propre cause, recèle cependant des caractéristiques qui forment des opposants (par exemple, s'il est un tantinet paresseux, un brin peureux...). Similairement, l'analyse peut tirer partie de la distinction ensembliste entre classe/élément (ou de la distinction typiciste entre type et occurrence). Par exemple, une sorcière est, traditionnellement dans les contes de fées, toujours opposant ; mais il adviendra dans certains textes « pervers » qu'une sorcière appuie consciemment et volontairement le héros.

L'analyse du vrai et du faux : le carré véridictoire

Développé par Greimas et Courtés, le **carré de la véridiction**, que nous nommerons *carré véridictoire*, permet d'étudier la dynamique du vrai/faux dans une production sémiotique quelconque, en particulier un texte. D'autres dispositifs étudient ces mêmes modalités, par exemple la dialogique. En simplifiant, le carré véridictoire sera considéré comme le carré sémiotique articulant l'« opposition » être/paraître. Le carré sémiotique est un dispositif permettant de décomposer une opposition donnée en différentes sous-catégories : par exemple, (1) vie; (2) mort; (3) non-vie; (4) non-mort; (5) vie et mort; (6) ni vie ni mort. Le carré véridictoire s'applique en particulier aux textes qui thématisent fortement le vrai/faux (comme thème principal ou du moins important), par exemple *Tartuffe* (Molière), *Le jeu de l'amour et du hasard* (Marivaux), *À chacun sa vérité* (Pirandello) ; cependant, tout texte d'une certaine longueur suppose une dynamique du vrai/faux, et même certains morphèmes, mots ou expressions: « pseudo- », « crypto », « soi-disant », « prétendu », etc.

En réalité, le carré véridictoire ne serait pas un carré sémiotique mais appartiendrait à la famille des **4-Groupes de Klein** (voir Courtés, 1991 : 114-120, 137-141; Greimas et Courtés, 1979: 32, 419 et 1986: 34-37, 105). Ce modèle de mathématique logique a été exploité en psychologie par Piaget. Les principales différences seraient les suivantes : le 4-Groupe de Klein articule deux éléments qui ne forment pas nécessairement une opposition (par exemple, paraître et être, vouloir et faire); comme il rend compte de toutes les combinaisons possibles entre deux variables et leur terme privatif correspondant (par exemple, non-paraître et non-être, non-vouloir et non-faire), il ne serait constitué que de métatermes (termes composés).

Dans la théorie qui nous intéresse, tout élément soumis à l'interprétation (au faire interprétatif) est constitué par et dans la conjonction d'un être et d'un paraître. L'être est toujours doté d'un paraître et le paraître toujours associé à un être. Être et paraître d'un élément donné seront identiques (par exemple, tel moine paraîtra en être un s'il porte la robe) ou opposés (par exemple, tel laïc paraîtra moine grâce au déguisement de la robe).

Évidemment, on trouve plusieurs façons de concevoir l'être, le paraître et leurs relations. Chacune engage des positions philosophiques différentes. En voici quelques-unes: (1) Un être peut ne pas avoir de paraître et un paraître peut ne pas avoir d'être. (2) Tout être possède un paraître, qui intervient au début, au milieu et à la fin de l'*apparaître* et qui peut ou non être conforme à l'être. (3) L'être existe mais n'est accessible que dans son paraître. (4) L'être n'est qu'une reconstruction abstraite faite à partir du paraître, qui demeure la seule réalité accessible.

L'être, tout comme le paraître, peut changer par transformation. Cette transformation, toutefois, n'est pas nécessairement accompagnée d'une transformation correspondante de l'autre variable: le paraître peut changer sans que l'être ne change, et l'être changer sans que le paraître ne soit modifié. Par exemple, un honnête citoyen peut devenir un narcotrafiquant prospère sans que son paraître soit modifié.

Cependant, à la différence du paraître, la connaissance que l'on a de l'être peut être modifiée sans que celui-ci ait été transformé (par exemple, on croit quelqu'un honnête puisqu'il le semble, puis on se rend compte que, malgré les apparences, il ne l'est pas).

Comme le paraître n'est pas nécessairement conforme à l'être et que l'être peut être modifié sans que ne change le paraître et vice-versa, on dira que, *a priori*, aucune relation de présupposition réciproque n'unit être et paraître, même si dans certaines productions sémiotiques une telle relation peut être instaurée (par exemple, exception faite des cas de trahison et de duperie, dans les récits manichéens, les vilains ont toujours l'air vilains et les bons, l'air bons).

Les principaux éléments constitutifs du carré véridictoire, par nous complété, sont les suivants:

1. Le sujet observateur (S1, S2, etc.) (auteur réel, auteur inféré, narrateur, personnage, etc. ; voir le chapitre sur l'analyse thymique).
2. L'objet observé (O1, O2, etc.).
3. La caractéristique de l'objet observée (C1, C2, etc.).

Si la caractéristique posée sur le carré véridictoire possède un contraire (par exemple, bon/mauvais), il est possible d'utiliser ce dernier ; les positions occupées sur le carré seront alors les positions opposées (1 deviendra

3, 2 deviendra 4, ou inversement). En vertu du principe d'homogénéité de la description (Floch, 1985 : 200), sur un même carré, on évitera de passer de la caractéristique à son opposé (par exemple, on placera être bon et non-paraître bon, plutôt que être bon et paraître mauvais).

Caractéristique (C) et objet (O) correspondent en logique, respectivement, au prédicat (la caractéristique donnée) et au sujet (ce qui possède la caractéristique). Au besoin, on notera les transformations du sujet, de l'objet ou de la caractéristique par le prime (S', O', C').

4. La ou les **marques** du paraître et de l'être (M1, M2), c'est-à-dire les éléments qui permettent de les stipuler. Dans l'analyse, on peut omettre de préciser les marques. Courtés appelle « marque » ce qui permet de changer le paraître en non-paraître ou vice versa. Par exemple, les sept langues permettent au véritable héros, celui qui a vraiment tué la bête à sept têtes, de se révéler et de confondre, devant le roi, le traître ayant présenté comme preuve de sa victoire les sept têtes de la bête (1991 : 116). Nous élargissons le sens du mot : est marque tout élément qui permet de stipuler, à tort ou à raison, l'être et/ou le paraître.

5. Les quatre termes : l'**être** et le **paraître** et leurs privatifs, le **non-être** et le **non-paraître**.

6. Les quatre métatermes (ou termes composés) définissant les quatre modalités véridictaires :

- Le **vrai** ou la vérité (être + paraître);
- L'**illusoire** ou le mensonge (non-être + paraître);
- Le **faux** ou la fausseté (non-être + non-paraître);
- Le **secret** ou la dissimulation (être + non-paraître).

Pour simplifier, nous excluons les métatermes contradictoires être + non-être et paraître + non-paraître, possibles en théorie dans une combinatoire complète.

Le carré sémiotique articulant vrai/faux est à distinguer du carré de la véridiction qui, en articulant être/paraître, produit les métatermes que sont le vrai, le faux, l'illusoire et le secret. D'ailleurs, à notre connaissance les relations entre ce carré particulier et le carré de la véridiction n'ont pas été étudiées. Disons simplement que le terme complexe (vrai + faux) du carré sémiotique correspond au classement simultané d'un élément dans les positions 1 et 3 du carré véridictaire. Le terme neutre (ni vrai ni faux) du carré sémiotique s'apparente au secret ou à l'illusoire. Les rapprochements entre la notion d'indécidable en logique (voir Martin 1983, par exemple) et le terme neutre ou l'absence de positionnement sur le carré sémiotique restent à préciser (par exemple en logique, les éléments séparés d'une proposition peuvent être indécidables: *pomme* et *rouge* séparément sont indécidables mais *Cette pomme est rouge* peut être décidable). Enfin, on peut articuler graduellement l'axe vrai/faux, produisant ainsi le $\pm V$ et le $\pm F$, lesquels sont alors en relation inversement proportionnelle (corrélation inverse) et correspondent à une forme de terme complexe.

Per Aage Brandt (1995) propose de nommer les quatre métatermes, dans l'ordre, évidence, simulation, non-pertinence, dissimulation. Bertrand (2000 : 152), synthétisant les propositions de Fontanille (dans Greimas et Courtés 1986 : 34-35), suggère d'envisager une modulation des rections entre être et paraître pour spécifier les modalités, selon que le paraître régit ou spécifie l'être (vérité d'évidence), l'être régit le paraître (vérité prouvée, révélée ou la marque de l'authenticité), l'être régit le non-paraître (secret de type arcane), le non-paraître régit l'être (dissimulation, cachotterie). Ainsi, la relation entre être et paraître initialement non orientée (même si d'un point de vue interprétatif on passe du paraître à l'être) fait place à une relation qui sera soit équilibrée (vérité, illusoire, faux, secret « neutres »), soit orientée d'un coté ou de l'autre.

Les lexicalisations des métatermes (vrai, illusoire, faux, secret, etc.) n'étant que des repères, il ne faut pas en être prisonnier. Prenons un exemple. Quand un Elvis Presley de cabaret, après son spectacle, rentre dans sa loge et en sort, il passe de paraître + non être Elvis, qui est l'illusoire, à non paraître + non être Elvis, qui est le faux. Intuitivement, on pourrait soutenir qu'au contraire l'imitateur est dans le vrai lorsqu'il redevient lui-même; c'est qu'alors on utilise une autre caractéristique, qui n'est plus « Elvis » mais « soi-même ». Aucune de ces deux caractéristiques n'est en soi préférable, mais l'analyste ne peut passer intempestivement de l'une à l'autre.

Vandendorpe (1994 : 9) rappelle que Bremond se gaussait du carré véridictaire « en objectant fort à propos que la synthèse du non-paraître et du non-être ne peut être que « pur néant ». » Cependant, d'un point de vue opératoire, l'objection de Bremond est écartée pour peu que l'on tienne compte des compléments structurels que nous avons proposés au carré véridictaire : il s'agit de rapporter le non-paraître et le non-être à une

caractéristique elle-même rapportée à un objet. Ainsi, quiconque pourra ne pas paraître moine et n'en être pas un sans qu'il soit pour autant aboli dans le néant philosophique...

7. Les quatre positions possibles pour un objet sur le carré, chacune correspondant à l'un des quatre métatermes (1 : vrai; 2 : illusoire; 3 : faux; 4 : secret), et, s'il y a lieu, la succession de ces positions pour un même objet (par exemple, 1 → 3).

Le carré véridictoire orthodoxe semble receler plusieurs autres limitations aprioriques inutiles. Ainsi en va-t-il, croyons-nous, du principe voulant qu'il ne soit composé que de métatermes et que les déplacements ne peuvent s'y opérer qu'entre positions adjacentes (par exemple, de 1 à 2, mais pas de 1 à 3 sans passer par 2) (voir Courtés, 1991 : 145). Nous préférons laisser intacte la possibilité, certes marginale mais réelle, d'être sans paraître et de paraître sans être, ne serait-ce que pour pouvoir aussi décrire le présent texte, qui fait état de ces possibilités... Nous faisons nôtres ces paroles de Floch (1985 : 200), qui insiste sur la valeur déductive du carré sémiotique: « L'intérêt du carré est, on le voit, d'organiser la cohérence d'un univers conceptuel, même si celui-ci n'est pas reconnu « logique »; il permet de prévoir les parcours que peut emprunter le sens et les positions logiquement présentes mais non encore exploitées qu'il peut investir. » Nous préférons également ménager la possibilité de parcours sans adjacence, fussent-ils rarissimes. D'ailleurs, la sémiotique greimassienne manifeste une prédilection pour des parcours unitaires, sans rétroactions et sans court-circuits: un parcours génératif unitaire dont aucune étape ne peut être court-circuitée (même s'il peut s'interrompre avant terme, par exemple, dans les productions abstraites), des parcours narratifs tournés vers l'unicité de ce qui a été réalisé (logique à rebours et unitaire : généralement, un programme narratif en présupposera un et un seul) plutôt que vers la multiplicité des possibles futurs (logique des possibles).

8. Le temps (T).

Comme dans n'importe quelle analyse portant sur le contenu, trois sortes principales de temps sont susceptibles d'être prises en compte ici : le temps de l'histoire racontée, le temps du récit (l'ordre de présentation des événements de l'histoire), le temps tactique (l'enchaînement linéaire des unités sémantiques, par exemple, d'une phrase à l'autre). Par exemple, dans l'ordre de lecture, on tombera sur la position 2 puis la position 3, alors que l'ordre chronologique de l'histoire fera plutôt succéder 2 à 3.

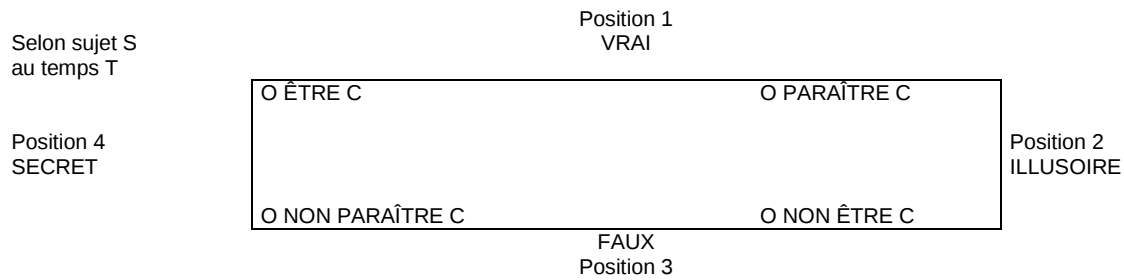
La segmentation en temps peut reposer sur différents critères. Dans une analyse véridictoire, le critère de délimitation des intervalles temporels le plus pertinent est bien sûr celui des modifications d'une ou plusieurs croyances repères (par exemple, l'intervalle de temps T1 durera jusqu'à ce qu'une modification de la croyance repère lance l'intervalle T2; dans une analyse thymique, le critère sera celui des modifications des évaluations thymiques, etc.). Il sera évidemment possible d'établir des relations entre cette segmentation temporelle et une autre segmentation opérée sur la base d'un autre critère : le temps au sens habituel (par exemple, l'intervalle de croyance T1 durera de lundi à mercredi matin ; T2, de mercredi midi à jeudi soir), les actions (par exemple, T1 durera de l'action 1 au début de l'action 3 ; T2, du milieu de l'action 3 à l'action 7) ou les segmentations tactiques (paragraphe, chapitres, scènes et actes ou séquences, etc.).

Produisons un carré véridictoire sans encore le représenter visuellement. Dans la pièce de Molière, Tartufe (élément O), relativement à la caractéristique dévot (élément C), passera, aux yeux d'Orgon (élément S), de paraître dévot + être dévot (temps 1, position 1: vrai) à paraître dévot + non-être dévot (temps 2, position 2: illusoire) lorsque les ostensibles marques (éléments M) de dévotion (habit noir, propos oints, bréviaire omniprésent, etc.) ne feront plus le poids devant les marques opposées (tentative de séduction de l'épouse de son protecteur, etc.).

À proprement parler, il faut distinguer le carré véridictoire comme réseau conceptuel et comme représentation visuelle de ce réseau (le même principe vaut pour d'autres dispositifs : le carré sémiotique, le modèle actantiel, etc.). Le réseau conceptuel est généralement représenté visuellement et par un « carré » (généralement rectangulaire!). Le carré véridictoire-réseau est en principe unitaire (un sujet, un objet, une caractéristique, mais un ou plusieurs temps). Le carré véridictoire-représentation correspondra à un ou plusieurs carrés véridictoires-réseaux (un même sujet, plusieurs objets ; plusieurs sujets, un même objet ; etc.).

On représentera ainsi le carré véridictoire modifié :

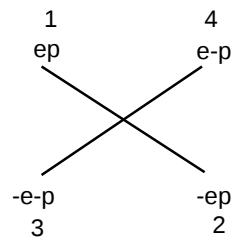
Le carré véridictoire modifié



Légende : S : sujet; O : objet; C : caractéristique; T : temps

Greimas et Courtés utilisent aussi la représentation en «x» pour le carré véridictoire (et également pour d'autres 4-Groupes) (e indique l'être; p, le paraître; le signe de soustraction, la négation de l'être ou du paraître; les chiffres, les positions correspondantes) :

Représentation en x du carré véridictoire



Nous préconisons également, ici comme pour d'autres dispositifs à représentation visuelle (par exemple, le carré sémiotique), l'utilisation de tableaux. Soit l'histoire suivante: *Un homme achète une prétendue montre Cartier et s'aperçoit plus tard qu'il s'agit d'une contrefaçon*, on produira un tableau de ce type :

Représentation en tableau du carré véridictoire modifié

N°	TEMPS T	SUJET S	OBJET O	PARAÎTRE	ÊTRE	CARACTÉRISTIQUE C	POSITION
1	t1	l'homme	montre	paraître	être	Cartier	1
2	t2	l'homme	montre	paraître	non être	Cartier	2

Un sujet observateur (par exemple, l'analyste, le narrateur ou un personnage) peut ne pas parvenir à stipuler l'un et/ou l'autre des termes composant la modalité véridictoire. On parle alors d'un terme ou d'une modalité indécidable; si le terme pertinent n'a pas (encore) été stipulé (ou ne l'est plus), on parle d'un terme ou d'une modalité indécidée. Les termes et modalités décidables (c'est-à-dire qui ne sont ni indécidables ni indécidés) connaissent deux grands statuts, selon qu'ils sont marqués de l'une ou l'autre des deux modalités ontiques (c'est-à-dire relatives au statut d'existence) suivantes : factuel (certitude) ou possible (possibilité, doute). Pour représenter la modalité du possible, c'est-à-dire les cas où le sujet doute de l'être et/ou du paraître, on peut utiliser un point d'interrogation (?). Il faut alors employer un autre symbole pour distinguer les doutes du sujet observateur de ceux de l'analyste (qui constitue aussi un sujet observateur, susceptible d'être mené en bateau véridictoire par l'auteur ou de faire de soi-même une mauvaise interprétation véridictoire). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le doute peut s'appliquer non seulement à l'être/non-être mais au paraître/non-paraître. Ainsi, Tintin se demandera-t-il si son déguisement lui donne réellement l'apparence d'une femme et, sa dupe, trouvera bien viril le paraître de cette étrange femme.

Le paraître peut reposer sur une (par exemple, les sept langues de la bête, voir plus loin) ou plusieurs marques (par exemple, le vêtement, le bréviaire, etc., chez Tartufe). Le pouvoir d'une marque d'être rapportée par le sujet à l'être correspondant est susceptible de varier. Ainsi, dans le conte « La bête à sept têtes », le faux héros qui présentait les sept têtes tranchées de la bête comme preuve de son exploit est démasqué par le véritable héros qui lui oppose les sept langues. Deux interprétations possibles: le paraître du faux héros est tombé (il est dans le non-paraître + non-être héros) ou le paraître est là, mais tous savent que l'être n'y correspond pas (il est dans le paraître + non-être héros). Chez Tartufe, certaines marques, contrairement aux têtes du faux héros, conservent le pouvoir d'évoquer l'être correspondant, mais elles deviennent secondaires en termes quantitatifs et/ou qualitatifs

relativement à d'autres marques menant à l'être opposé (il a beau porter un vêtement de religieux, etc., son comportement, et c'est ce qui importe, ne l'est assurément pas).

Une évaluation véridictoire est toujours susceptible de relativisation : le prétendu être peut s'avérer n'être qu'un paraître, non conforme à l'être véritable. Cependant, dans une production donnée, on trouve généralement des évaluations de référence, qui stipulent la vérité ultime. En conséquence, on devra distinguer les éléments relatifs, dits assumptifs, de ceux absolus, dits de référence, puisque c'est relativement à ces derniers que les premiers sont jugés : les évaluations d'assomption sont susceptibles d'être contredites par les évaluations de référence. Ainsi, l'être de référence et l'être relatif peuvent concorder: l'être présumé par un personnage sera confirmé ou du moins non-contredit par le sujet de référence (par exemple, le narrateur omniscient).

Par exemple, Marie (S1, d'assomption) considère que Pierre (O), avec sa robe (M), est et paraît moine (C). Jean (S2, d'assomption) pense le contraire. Le narrateur (S3, de référence) nous apprend par la suite que si Pierre paraît moine, il ne l'est pas. L'évaluation de Marie et celle de Jean sont des évaluations d'assomption. Ces évaluations sont opposées: il y a conflit de croyance (l'inverse est un consensus de croyance). La première évaluation est erronée et la seconde juste, parce qu'elle correspond à l'évaluation de référence (c'est-à-dire ici celle du narrateur). Évidemment une croyance d'un sujet donné est susceptible de modifications. Une « conversion » sera précédée ou non du doute, où la croyance et la contre-croyance sont confrontées, et de la vérification, qui vise à élire une croyance en vertu de critères et d'épreuves particuliers.

Un complément au carré véridictoire standard, à notre avis nécessaire, touche la dynamique des points de vue, des sujets observateurs. Ainsi, du moins dans les emplois qu'on en fait généralement, le carré véridictoire combine un être de référence, stable, lié au point de vue d'un sujet de référence, et un paraître changeant, lié au point de vue d'un sujet d'assomption. Par exemple, dans *Le petit chaperon rouge*, le méchant loup ne semble pas méchant (dans le sentier) mais il l'est, puis il le paraît (lorsqu'il se démasque et dit : « C'est pour mieux... »). Or l'être de référence n'est rien d'autre qu'un être qui n'est pas susceptible, à l'inverse des autres, de relativisation (de n'être qu'un paraître), et il faut pouvoir décrire cette dynamique. Il faut, croyons-nous, pouvoir relativiser l'être (initialement, pour le Chaperon, le loup est non méchant), pouvoir exprimer cette croyance non pas uniquement comme la conjonction entre non-paraître méchant et être méchant - point du vue absolu parce que non contredit dans l'histoire -, mais aussi comme la conjonction, formulée par le Chaperon et appliquée au loup, de non-paraître méchant et non-être méchant. À cet égard, il semble que le carré véridictoire participe de l'insuffisance générale de la composante interprétative de la sémiotique greimassienne : au sujet abstrait à l'origine du parcours génératif correspondent un interprète dont la situation est peu problématisée et, pour ce qui est de l'interprétation thématifiée dans le texte, un herméneute de référence disposant du savoir final du texte et accédant par là continûment à l'être de l'être.

Comme dans toute évaluation, le point de vue d'un sujet est susceptible d'être intégré, enchâssé dans celui d'un autre : une évaluation véridictoire peut donc porter sur une évaluation véridictoire. Par exemple, Marie (S1) croira, à tort ou à raison, que Jean est et paraît moine aux yeux de Pierre (S2) (voir aussi l'analyse de *Tartufe* qui suit). Le plus simple est alors d'intégrer le deuxième sujet dans la caractéristique. Dans l'exemple précédent, le sujet est Marie ; l'objet, Jean ; la modalité, être + paraître ; la caractéristique, moine selon Pierre. Une autre possibilité existe : le sujet est Marie ; l'objet, Jean être et paraître moine selon Pierre ; la modalité, être + paraître, la caractéristique, vrai.

Comme pour d'autres dispositifs, il peut être utile de tenir compte des dynamiques méréologique (relations de type tout-partie), ensembliste (relations de type classe-élément) et typicistes (relations de type type-occurrence), qu'elles s'appliquent aux sujets (par exemple, dans le cas d'un dédoublement de personnalité), aux objets ou aux marques. Par exemple, pour une personne dépitée de l'amour, toutes les personnes du sexe opposé (ou du même!) ont l'air aimables mais elles ne le sont pas. Autre exemple, globalement (tout) les marques peuvent permettre une évaluation donnée même si quelques-unes (parties) pourraient soutenir l'évaluation contraire (il a l'air d'un moine, même si parfois il jure).

Soit cette simplification de la principale trame véridictoire de la pièce *Tartufe* de Molière:

T1: Tout l'entourage d'Orgon, sauf sa mère, ne croit pas que Tartufe est un dévot.

T2: Orgon croit en Tartufe jusqu'au moment où, caché sous la table, il l'entend tenter de séduire sa femme, Elmire.

T3: Orgon détrompé tente de convaincre sa mère, Madame Pernelle, qui ne le croit pas et défend Tartufe.

T4: La mère d'Orgon obtient la preuve que Tartufe est vil puisque M. Loyal vient exécuter la dépossession d'Orgon pour le compte de Tartufe.

T5: Le Prince semble appuyer Tartufe, car un de ses émissaires, l'exempt, accompagne le fourbe pour, croit Tartufe, se saisir d'Orgon.

T6: L'exempt révèle à tous que le Prince sait qui est Tartufe. Tartufe est arrêté.

Voici un carré, ou plutôt un « tableau véridictoire », qui rend compte de cette articulation de la pièce :

Exemple de carré véridictoire : Tartufe

N ^o	TEMPS T	SUJET S	OBJET O	PARAÎTRE	ÊTRE	CARACTÉRISTIQUE C	POSITION
1	T1	entourage d'Orgon sauf mère	Tartufe	paraître	non être	dévo	2
2	T1	Orgon	Tartufe	paraître	être	dévo	1
3	T2	Orgon	Tartufe	paraître	non être	dévo	2
4	T1-T3	mère d'Orgon	Tartufe	paraître	être	dévo	1
5	T4	mère d'Orgon	Tartufe	paraître	non être	dévo	2
6	T1-T6	Tartufe	Tartufe	paraître	non être	dévo	2
7	T5	Prince et exempt	Tartufe	paraître	non être	dévo aux yeux du Prince	2
8	T5	tous sauf exempt et Prince	Tartufe	paraître	être	dévo aux yeux du Prince	1
9	T6	tous	Tartufe	paraître	non être	dévo aux yeux du Prince	2

Note : L'évaluation de référence correspond à celle de la ligne 6. Par ailleurs, on remarquera que, pour rendre compte du coup de théâtre final de la pièce (l'exempt et le Prince, après avoir fait semblant de croire Tartuffe, dénoncent le menteur), nous changeons la caractéristique en cours d'analyse en intégrant le point de vue du Prince (il y a donc une évaluation véridictoire dans une évaluation véridictoire, plus exactement, dans la caractéristique de cette évaluation).

L'analyse du positif et du négatif : l'analyse thymique

L'analyse thymique s'intéresse aux évaluations de type euphorique/dysphorique ou, en termes moins techniques, positif/négatif ou plaisir/déplaisir. Les principaux éléments dont tient compte l'analyse thymique sont les suivants : (1) **sujet évaluateur**; (2) **objet** (chose, concept, personne, etc.) évalué; (3) **modalité thymique** attribuée à l'objet (euphorie, dysphorie, etc.); (4) **intensité** de la modalité (faible, moyenne, forte, etc.); (5) **temps** de l'évaluation; (6) **transformations** susceptibles d'affecter les éléments thymiques. Ainsi, dans la fable « La cigale et la fourmi », du début de l'histoire à sa fin (temps), la fourmi (sujet) évalue positivement (modalité) le travail (objet) et négativement (modalité) les amusements (objet).

Greimas et Courtés (1979 : 26-27) distingue deux acceptions pour « **axiologie** » : au sens classique, c'est « la théorie et/ou la description des systèmes de valeurs (morales, logiques, esthétiques) »; au sens sémiotique, c'est le micro-système résultant de l'homologation entre une opposition quelconque et l'opposition euphorie/dysphorie, appelée catégorie thymique (« thymique » est un terme d'origine psychologique relatif à ce qui concerne l'humeur en général). Par exemple, la vie est à la mort ce que l'euphorie est à la dysphorie. La définition sémiotique qu'ils proposent nous paraît inutilement limitative : l'homologation entre une opposition quelconque et la catégorie thymique n'est qu'un cas de figure particulier de l'axiologie (la théorie doit prévoir que, par exemple, dans telle production sémiotique vie et mort se rapporteront tous deux à la seule dysphorie ou à la seule euphorie). D'une part, pour éviter l'homonymie avec l'axiologie comme sous-discipline de la philosophie et, d'autre part, pour bien marquer qu'elle repose sur la catégorie thymique, nous parlerons, quant à nous, d'analyse thymique plutôt que d'analyse axiologique. L'analyse thymique constitue une complexification de l'analyse axiologique greimassienne ou encore une simplification de la dialogique thymique. Voir le chapitre consacré à la dialogique dans *Signo* (www.signosemio.com). Les acteurs évaluateur/évalué de la dialogique sont remplacés ici par sujet/objet tandis que sont escamotés les concepts d'univers, de monde, d'image, de réplique, etc. L'analyse thymique ainsi constituée intègre des éléments de la terminologie et de la théorie greimassiennes, tout en proposant des compléments importants à l'analyse axiologique telle que présentée par Greimas et Courtés.

Les **classes ontologiques représentées** par les sujets et objets thymiques ne sont pas limitées *a priori*. Au point de vue de l'« ontologie naïve » (qui définit les sortes d'entités qui forment le « réel naïf »), un objet représentera indifféremment : un élément perceptible (le vent), un objet (au sens restreint : une carotte), une action (mentir), un état, une situation, un être anthropomorphe (une épée parlante, un être humain), un collectif (la société), une classe (les parfums en général), un élément d'une classe (tel parfum), un tout (la rose), une partie d'un tout (les épines de la rose), etc. Le même raisonnement vaut pour les sujets évaluateurs, à la différence près que ces sujets doivent être dotés d'une « conscience » (fût-ce celle conférée par l'homme à une machine) qui permette une évaluation. Le sujet peut être : un membre du règne animal ou végétal (animal, insecte, plante), un être anthropomorphe, une machine (un ordinateur), une entité abstraite (la Morale), une classe (les femmes en général), une partie d'un tout (le Ça, le Surmoi, le Moi comme parties du psychisme humain), etc. Nous reviendrons plus loin sur les classes, les éléments de ces classes ainsi que sur les tous et leurs parties.

En articulant l'opposition euphorie/dysphorie, appelée catégorie thymique, sur un carré sémiotique, on obtient dix modalités thymiques, dont les principales sont : l'**euphorie** (positif), la **dysphorie** (négatif), la **phorie** (positif et négatif : l'ambivalence) et l'**aphorie** (ni positif ni négatif : l'indifférence) (Courtés, 1991 : 160). → **Carré sémiotique**. La phorie et l'aphorie, modalités composées (qui sont ce qu'on appelle des métatermes du carré sémiotique) de deux modalités simples, nécessitent quelques précisions. En effet, en variant la façon dont on conçoit le temps et l'objet à analyser, on pourra passer d'une modalité simple à une modalité composée, ou l'inverse. Par exemple, si un jour on aime les épinards, qu'on les déteste le lendemain et qu'on les aime de nouveau le surlendemain, on peut parler :

Si le temps de référence est le jour : (1) d'un passage de l'euphorie à la dysphorie puis à l'euphorie.

Si le temps de référence est la période de trois jours globalement : (2) de phorie ; (3) de phorie avec dominance de l'euphorie ; (4) d'euphorie, en négligeant le jugement minoritaire ; (5) d'euphorie atténuée, en répercutant la dysphorie sur l'intensité de la phorie ; etc.

Faisons maintenant varier la définition de l'objet : si l'on aime la tarte aux pommes et simultanément que l'on hait la tarte à la crème, on y verra : (1) deux unités affectées chacune d'une modalité et/ou (2) une seule unité affectée d'une modalité composée (terme complexe), la tarte en général (qui est un type). Autre exemple, dans les philosophies chrétiennes, la mort est (1) soit positive dans son ensemble, (2) soit négative pour un aspect

(comme fin de la vie temporelle, souvent dans la souffrance) et positive pour un autre (comme accès à l'existence spirituelle, positive pour le juste).

Les évaluations thymiques, contrairement à d'autres évaluations, par exemple véridictoires (quant au vrai/faux), sont souvent quantifiées. Elles relèvent alors non plus d'une logique catégorielle (par exemple, c'est euphorique ou ce ne l'est pas), mais d'une logique graduelle (par exemple, c'est un peu euphorique). Les **intensités** seront représentées par des mots ou expressions (voire des chiffres : 40 %, etc.) : descriptives (de type *faible, normale, forte*) ou normatives (de type *insuffisamment, assez, trop*) ; comparatives ou relatives (de type *moins, aussi, plus*) ; superlatives (de type *le moins, le plus*). Un passage de Flaubert enfile des euphories d'intensité croissante : « il [Frédéric] avait une gradation de joies à passer successivement par la grande porte, par la cour, par l'antichambre, par les deux salons; enfin, il arrivait dans son boudoir [à Mme Dambreuse] ».

Nous avons vu, avec notre exemple des épinards, qu'une succession de modalités différentes (euphorie, dysphorie, euphorie, dans notre exemple) peut avoir pour équivalent une seule modalité marquée d'une intensité appropriée (euphorie atténuée, dans notre exemple). Il s'agit d'un changement de perspective appliqué à une même évaluation thymique. Il est des cas où la variation de l'intensité est susceptible d'entraîner un changement de modalité : l'intensité « excessive » associée à une modalité convertira cette dernière en une autre modalité, en particulier une modalité opposée. On trouvera un exemple de ce phénomène dans ce vers d'Alain Grandbois (dans Mailhot et Nepveu, 1986 : 180), où trop d'un élément en principe euphorique donne une dysphorie sans doute intense : « Il y avait ces trop belles femmes au front trop marqué de rubis ». Cet exemple permet d'aborder la question de l'impact possible des **quantités** – et non plus à proprement parler des intensités – sur les modalités. « Trop marqué de rubis » peut être interprété en termes quantitatifs : un peu de rubis, c'est bien; trop c'est trop, comme dit la sagesse populaire.

Les intensités thymiques permettent souvent de structurer en hiérarchie ce qui ne serait qu'un simple inventaire à plat d'objets évalués, où, par exemple, l'euphorie devant un met savoureux ne se distinguerait pas de l'euphorie devant l'être aimé... Dans le cas d'une **idéologie** (au sens général et non au sens que le mot prend dans la sémiotique greimassienne), les éléments les plus fortement évalués correspondront aux « valeurs » fondamentales. Les idéologies concurrentes évaluent souvent les mêmes objets, mais de manière différente quant à la modalité et/ou à l'intensité. Ainsi, dans un conte, si l'ogre et le chevalier convoitent tous deux la princesse comme épouse, le premier enlèvera brutalement la demoiselle pour en faire de force sa femme alors que le second en méritera la main (et le reste) : l'ogre survalorise thymiquement ce mariage au détriment de la morale.

Les modalités et les intensités peuvent être **décidables** (si on peut les stipuler : par exemple, pour ce sujet, cet objet est euphorique), **indécidables** (si on ne peut les stipuler : par exemple, ce sujet essaie d'évaluer thymiquement cet objet, mais il ne parvient pas à préciser la modalité) ou **indécidées** (par exemple, cet objet est non évalué ou non encore évalué ou n'est plus évalué; ce sera par exemple le cas d'un livre qu'un critique littéraire n'a pas encore lu). L'indécidable, relativement à l'opposition fondatrice du carré thymique, soit euphorie/dysphorie, pourrait sembler correspondre à l'aphorie. Il réside en fait dans une non-position globale *marquée* : on ne réussit pas à situer l'objet de manière satisfaisante sur le carré. L'indécidé est une non-position globale *non marquée* : on n'a pas (encore) essayé de situer l'objet sur le carré. Le même raisonnement s'applique pour les intensités indécidables et indécidées.

Des successions d'évaluations thymiques différentes ou réitérées ainsi que des changements de modalités et d'intensités évaluatives pour un même sujet (ou un sujet transformé) et un même objet (ou un objet transformé) se produiront corrélativement aux changements de positions temporelles. La modalité ou l'intensité modale affectée à un objet est susceptible d'apparaître (passage de l'indécidé au décidé), de se transformer (par exemple, passage de l'euphorique au dysphorique), voire de disparaître (par exemple, passage du décidé à l'indécidable voire à l'indécidé). Dit autrement, toute évaluation (thymique ou autre) et tout élément constituant cette évaluation sont associés à un intervalle temporel à l'intérieur duquel ils sont valides. Donnons un exemple, impliquant des transformations objectales et subjectales : en vieillissant (transformation du sujet), un personnage deviendra indifférent (changement de modalité) à ce qui lui plaisait, jeune; un personnage ambitieux pourra ne plus désirer épouser une femme tombée en disgrâce (transformation de l'objet), tandis qu'un autre au cœur pur ne le désirera que plus (changement de l'intensité).

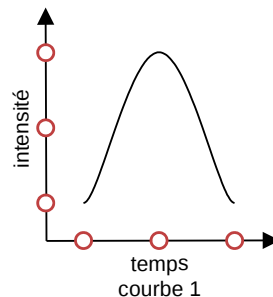
Il convient de distinguer entre deux grandes sortes de temps que le dispositif thymique, comme les autres dispositifs, peut prendre en compte : (1) le temps fictif de l'histoire, qui enchaîne chronologiquement les états et les événements racontés; (2) le temps que nous appellerons tactique (du grec « *taktikhê* », « art de ranger, de

disposer »), produit par la succession d'unités « réelles » (mots, syntagmes, phrases, groupes de phrases, etc.) de la production sémiotique analysée. Ces deux temps peuvent coïncider ou non (par exemple, le deuxième événement de l'histoire sera présenté dans la première phrase et le premier événement dans la seconde phrase). Prenons un exemple qui permet de distinguer les deux temps. Soit « Quand j'étais jeune, j'aimais les bonbons roses et détestais les bleus ». Le temps de l'histoire n'est composé, pour l'essentiel, que d'une seule position temporelle où interviennent deux évaluations, mais le temps tactique les fait se succéder. La segmentation temporelle peut reposer sur différents critères. Dans une analyse thymique, le critère de délimitation des intervalles temporels le plus pertinent est celui des modifications d'une ou plusieurs évaluations thymiques repères (par exemple, l'intervalle de temps T1 durera jusqu'à ce qu'une modification de l'évaluation thymique repère lance l'intervalle T2). Il sera évidemment possible d'établir des relations entre cette segmentation temporelle et une autre segmentation opérée sur la base d'un autre critère : le temps au sens habituel (par exemple, l'intervalle thymique T1 durera de lundi à mercredi ; T2, de mercredi midi à jeudi soir), les actions (par exemple, T1 durera du début de l'action 1 au début de l'action 3 ; T2, du milieu de l'action 3 à la fin de l'action 7) ou, dans une pièce de théâtre, les scènes, etc.

Pour tout type d'éléments, il est possible de reconnaître des rythmes. Au sens large, un rythme thymique réside la succession d'éléments thymiques quelconques : modalité, intensité, sujet, objet, etc. Par exemple, les quatre noms de l'énoncé « Écrivain ou plume, pur-sang ou percheron? » (Julien Gracq) réalisent un rythme thymique modal croisé (c'est-à-dire de type A, B, A, B) : euphorique, dysphorique, euphorique, dysphorique.

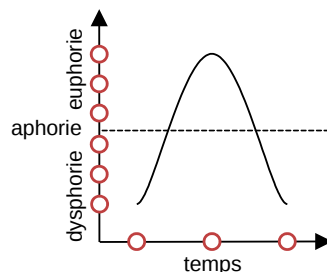
Pour rendre compte des variations de l'intensité thymique dans le temps, on peut s'inspirer des courbes d'euphorie esthétique que nous présentons dans le chapitre sur le schéma tensif. Si dans chacune des positions temporelles initiale, intermédiaire et finale, on place l'une ou l'autre des intensités basse, moyenne et élevée, on obtient une typologie de 27 courbes. → **Opération**. Par exemple, la courbe ci-bas, la première de notre typologie, enchaîne une intensité basse (début), une intensité élevée (milieu) et une intensité de nouveau basse (fin).

Une courbe d'euphorie esthétique



En dédoublant l'axe des intensités, on peut décrire, en fonction du temps, le passage de l'euphorie à la dysphorie ainsi que les variations de leur intensité respective. Le milieu de l'axe représente alors l'aphorie, l'indifférence, qui ne connaît, dans cette représentation, aucun degré. Au-dessus se trouve l'euphorie, plus intense au fur et à mesure qu'on se dirige vers le haut. Au-dessous se trouve la dysphorie, plus intense au fur et à mesure qu'on se dirige vers le bas. Par exemple, la courbe ci-bas enchaîne une dysphorie élevée, une euphorie élevée et de nouveau une dysphorie élevée.

Une courbe thymique avec aphonie



On notera que l'indifférence peut connaître des degrés. Dans *Le rouge et le noir* de Stendhal, Mme de Rênal considère que Julien Sorel ressent de l'« indifférence passionnée » pour elle. On peut y voir, mais ce n'est pas la seule interprétation possible, de l'indifférence avec une forte intensité. Pour représenter cette intensité, on transformera la zone de l'aphorie, la faisant passer d'une droite à une surface à deux dimensions, comme l'euphorie et la dysphorie. Plus on sera proche du centre de la zone, plus l'indifférence sera forte.

Explicitement ou non, une évaluation thymique est toujours marquée d'une **modalité véridictoire**, c'est-à-dire d'une modalité relative au vrai/faux. Par exemple, l'évaluation thymique « Le loup aime le sang » est vraie, du moins pour son énonciateur. Il faut distinguer la modalité véridictoire affectée à l'évaluation thymique de la modalité véridictoire susceptible d'être affectée à l'objet évalué. Dans l'évaluation « Les commissaires-priseurs aiment les vrais Picasso », une modalité véridictoire marque l'objet. Un changement de modalité véridictoire s'accompagne souvent d'un changement de la modalité thymique (et/ou de son intensité) : effectivement, les commissaires-priseurs n'aiment pas les faux Picasso (surtout s'ils figurent erronément dans leur inventaire). Mais revenons à la modalité véridictoire qui affecte l'ensemble de l'évaluation thymique. Une évaluation de référence est celle réputée exacte selon le texte, c'est-à-dire que sa modalité véridictoire est conforme à ce qui est. Une évaluation d'assomption est celle susceptible d'être contredite par l'évaluation de référence. Par exemple, Paul trouve que Marie est chouette (évaluation d'assomption), alors qu'André la trouve détestable (évaluation d'assomption); le narrateur tranche : elle est en réalité sympa (évaluation de référence). Paul a raison (techniquement, parce que son évaluation assumptive correspond à l'évaluation de référence) et André, tort.

Les **conflits** et **consensus** évaluatifs thymiques et/ou véridictoires, qu'ils soient constatés ou ignorés des protagonistes ou de tiers observateurs, connaissent des phases d'apparition, de maintien et de résorption. La possibilité d'un conflit évaluatif surgit uniquement lorsque prévaut une logique d'exclusion mutuelle des évaluations différentes plutôt qu'une logique de complémentarité de ces évaluations. La logique exclusive relève de l'absolutisme : elle élit une et une seule évaluation comme étant la bonne; la logique complémentaire relève du relativisme : elle place plusieurs évaluations, voire toutes les évaluations (relativisme absolu), sur le même pied. La petite histoire que nous venons de donner en exemple relève de la logique exclusive, en ce que les deux opinions contradictoires ne peuvent être vraies en même temps. Dans d'autres cas, les évaluations thymiques contradictoires peuvent être vraies en même temps, et par exemple Marie sera véritablement chouette avec Paul et véritablement détestable avec André. Autre exemple de coexistence des évaluations contradictoires, un personnage trouvera euphorique la tarte aux pommes et un autre la trouvera dysphorique sans qu'une évaluation de référence ne puisse trancher. Cette situation illustre l'adage populaire qui veut que les goûts, nous dirions les évaluations thymiques, ne se discutent pas. Pour chaque sujet impliqué, un conflit évaluatif ne se résorbe vers un consensus que par la conversion totale ou partielle, unilatérale ou réciproque (ironiquement, parfois totale et réciproque, les deux adversaires changeant chacun d'opinion) ou par le passage vers une logique complémentaire. Une « **conversion** » sera précédée ou non du doute, qui introduit la modalité ontique du possible, où l'évaluation et la contre-évaluation sont confrontées, et de la vérification, qui vise à élire une évaluation en vertu de critères et d'épreuves particuliers. Parfois, pour une même évaluation, le sujet de l'évaluation véridictoire et le sujet de l'évaluation thymique ne coïncident pas. Par exemple, soit : selon Paul (sujet de l'évaluation véridictoire), Marie (sujet de l'évaluation thymique) aime le chocolat, « Marie aime le chocolat » est une proposition que Paul considère, à tort ou à raison, comme étant vraie.

Les relations ensemblistes (impliquant des classes et leurs éléments), typicistes (impliquant des types et les occurrences qui les manifestent) et méréologiques (impliquant des tous et leurs parties) sont susceptibles d'avoir un impact sur la description thymique. Pour des détails, voir le chapitre sur les relations dans *Signo* (www.signosemio.com). Ainsi, dans « Il préfère en principe les blondes, mais aime bien cette brune », la première évaluation porte sur la classe des femmes blondes (et sur le type qu'elle définit : la femme blonde en général) et la seconde sur un élément de la classe des femmes brunes, cette brune en particulier (qui est une occurrence du type de la femme brune en général). Dans « Les Américains préfèrent les blondes », le sujet évaluateur est lui-même une classe (associée à un type : l'Américain en général ou l'Américain moyen). Par ailleurs, dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, la rose du Petit Prince est évaluée globalement en tant que tout et localement dans ses parties. Globalement, la rose est évaluée positivement par le Petit Prince, même si certaines de ses parties physiques (les épines) ou de ses « parties » psychologiques (son caractère) sont évaluées négativement. Le jugement global se fait en tenant compte des jugements locaux, mais il ne s'agit pas nécessairement d'une simple « addition »; une hiérarchie peut pondérer différemment les différentes évaluations. Dans le cas où des modalités différentes sont attribuées aux parties, la modalité globale pourra être composée (par exemple, la phorie) ou provenir d'une résorption en une modalité simple, avec ou sans l'aide d'une pondération intensive (par exemple, l'objet sera jugé faiblement positif, si une partie dysphorique vient atténuer le caractère positif d'une autre partie sans toutefois l'annihiler).

Pour un texte, et *mutatis mutandis* pour les autres types de productions sémiotiques, on distinguera notamment les instances de production et de réception suivantes : (1) auteur empirique (l'auteur réel); (2) auteur construit ou inféré (l'image que le lecteur empirique/construit se fait de l'auteur empirique/construit à partir du texte); (3) narrateur (de différents niveaux, s'il y a récit(s) enchâssé(s)); (4) narrataire (de différents niveaux, s'il y a récit(s) enchâssé(s)); (5) lecteur construit ou inféré (l'image que l'auteur empirique/construit et/ou le texte se fait de son lecteur moyen, marginal ou modèle (idéal), telle qu'elle se dégage du texte); (6) lecteur empirique (le lecteur réel). Ces instances correspondent à des rôles sémiotiques saturables de diverses manières : par exemple, un auteur empirique est également son premier et (parfois plus féroce) lecteur empirique. Ces instances sont toutes susceptibles de connaître un statut thématifié, fictif. Ainsi, il est possible de dégager une image construite thématifiée du lecteur thématifié auquel est destiné un texte thématifié dans un texte; par exemple, dans *Le rouge et le noir*, le contenu et le style de la lettre de Mme Rênal aux jurés du procès de Julien Sorel permettent de dégager l'image que celle-ci (en tant que fonction textuelle et non pseudo-personne) se fait de ceux-là. Des dissonances thymiques sont susceptibles de se faire jour entre évaluations provenant d'instances différentes. Par exemple, si le narrateur de *Modeste proposition concernant les enfants des classes [pauvres]* de Jonathan Swift propose que l'on mange les nourrissons des indigents pour contrer la pauvreté et la famine, on comprend, pour peu que l'on saisisse l'ironie caustique du texte, que l'auteur réel, lui, ne trouve pas cette idée euphorique... La publicité nous offre aussi, malheureusement, d'excellents exemples de dissonance, par l'entremise de ces textes publicitaires où le narrateur vante les mérites d'un produit connu comme médiocre par l'auteur empirique. À l'opposé, les évaluations émanant de différentes instances peuvent être congruentes. Ainsi, lorsque Roquentin, personnage narrateur de *La nausée* de Sartre s'écrit : « Je vais lire *Eugénie Grandet*. Ce n'est pas que j'y trouve grand plaisir : mais il faut bien faire quelque chose », le plaisir, ou plutôt non-plaisir, directement évoqué est un plaisir thématifié, un plaisir de papier, celui de Roquentin, mais on rapportera également ce jugement thymique à l'auteur construit et de là, sous toutes réserves, au Sartre empirique, qui recherchait dans Balzac un repoussoir pour le roman moderne et dont le déplaisir à la lecture de cette œuvre était peut-être réel.

Pour raffiner l'analyse des correspondances/non-correspondances entre évaluations thymiques de diverses instances de la communication, il peut être intéressant de distinguer entre le sujet auquel l'évaluation thymique est rapportée et le sujet dont cette évaluation relève en définitive. Le premier est le sujet-relais et le second le sujet-source. L'intérêt de la distinction apparaît clairement quand on ajoute à notre typologie des instances de la communication, les sujets qui sont implicitement associés aux trois grands systèmes qui régissent un texte, selon Rastier (1989 : 49-50, 1994 : 222 et 224), à savoir le dialecte (le système de la langue), le sociolecte (l'usage particulier d'un dialecte propre à une pratique sociale déterminée à laquelle correspond un discours structuré en genres), l'idiolecte (l'usage d'une langue et d'un sociolecte propre à un auteur donné). Ainsi, les évaluations dysphoriques du narrateur baudelairien portant sur le *spleen*, la femme (la réelle du moins, pas l'idéale) et la nature en réalité relèvent, respectivement, du dialecte, du sociolecte et de l'idiolecte: le *spleen*, par définition, est un mot déjà péjoratif en langue ; la dévalorisation de la femme réelle (à distinguer de la femme idéale, idéalisée) est courante à l'époque notamment dans le discours littéraire ; celle de la nature est plus originale. Pour les deux premières évaluations, le narrateur est un évaluateur relais relativement aux évaluateurs-sources implicitement associés, respectivement, au dialecte et au sociolecte. Quant au sujet idiolectal, une question théorique se pose : s'agit-il de la même chose que l'auteur construit? Nous ne le croyons pas. L'auteur construit, du moins tel que nous l'avons défini, s'élabore à partir d'un texte donné, tandis que le sujet de l'idiolecte peut s'élaborer, et s'élabore généralement, à partir d'un groupe de textes du même auteur; par ailleurs, l'idiolecte concerne uniquement des pratiques d'écriture (thèmes, clichés, etc.), tandis que l'auteur construit intègre des inférences faites sur l'apparence physique, la psychologie, etc., de l'auteur du texte. Terminons en mentionnant qu'on pourra intégrer d'autres types de sujets-sources, par exemple ceux associés à un groupe social donné ou, plus largement, à une culture donnée. Dans un « J'aime les hamburgers » confessé par un Nord-Américain, on pourra déceler la présence d'un sujet-source associé à une culture donnée, à savoir le Nord-Américain moyen.

L'analyse du rythme

Trois opérations sont nécessaires pour produire un rythme : la **segmentation** (ou l'articulation) en unités, la disposition et la **sériation** de ces unités.

Ces unités peuvent être proprement sémiotiques : (1) signifiant (ou ses parties, par exemple, les traits phonologiques des phonèmes : voyelle, consonne, ouverture, fermeture, etc.); (2) signifié (ou ses parties, soit les sèmes et les cas, par exemple, les sèmes /liquide/ et /comestible/ dans le signifié 'eau', ou les regroupements de ces parties : isotopies, molécules sémiques, etc.); (3) signe (soit la combinaison d'un signifiant et d'un signifié, par exemple, le mot « eau »). Ces unités peuvent également être péri-sémiotiques : (4) stimulus auquel se rapporte un signifiant (par exemple, tel phone, profération particulière d'un phonème; tel trait phonique); (5) image mentale (ou simulacre multimodal (Rastier)) que définit un signifié (par exemple, la représentation d'un poisson domestique que crée le syntagme « le canari et le poisson »; tel trait représentationnel). En principe, les unités peuvent également être complètement extra-sémiotiques (par exemple, des stimuli non corrélés à des signifiants). Ces unités peuvent enfin, en théorie du moins, être mixtes (stimulus et signifiant, simulacre et signifié, etc.) ou encore simples mais de nature différente (par exemple, un stimulus suivi d'un signifiant).

Rastier nomme **distribution** (2001 : 249) la composante textuelle relative à la disposition des unités du signifiant linguistique et **tactique** (1989), celle relative à la disposition des unités du signifié linguistique. On peut étendre ces appellations à des signifiants et signifiés non linguistiques. On peut prévoir une disposition des stimuli et une disposition des représentations (ou images mentales). La **disposition** peut alors être vue comme la composante générale relative à la disposition, justement, des unités sémiotiques et péri-sémiotiques dans une étendue temporelle et/ou spatiale. Les propositions que nous ferons se situent dans le cadre de la disposition et, de ce fait, constitueront une contribution indirecte à la distribution et à la tactique. Les différentes dispositions spécifiques (distribution, tactique, etc.) doivent être distinguées parce que leurs segmentations ne correspondent pas parfaitement. Donnons quelques cas seulement de non-correspondance. Pour ce qui est de la tactique et de la distribution, un même signifié pourra être distribué sur plusieurs éléments du signifiant (par exemple, le signifié 'eau' réparti sur trois graphèmes : e, a et u); un même signifiant peut être associé à plusieurs signifiés, notamment dans le cas des connexions symboliques, qui « superposent » un signifié « littéral » (*fleur* avec le signifié 'rose') et un signifié « figuré » (*fleur* avec le signifié 'femme'). Les signifiants linguistiques connaissent deux distributions : celles des signifiants phonémiques et celle des signifiants graphémiques (dont les stimuli associés sont les graphes, les lettres manifestant les graphèmes). Ces deux distributions ne coïncident pas exactement; par exemple, un même phonème peut être associé à plusieurs graphèmes : ainsi le phonème [o] et les graphèmes e-a-u).

La succession peut se produire dans le temps seulement ou dans le temps et dans l'espace, ainsi dans le cas d'une succession d'éléments dans un tableau parcouru, par exemple, de la gauche vers la droite. Au-delà de la distinction grossière entre sémiotiques de l'espace et sémiotiques du temps, distinguons des sémiotiques ou langages : (1) à temps et consécution forcés : la projection d'un film en salle n'est pas en principe interrompue, ralentie, accélérée, inversée, etc.; (2) à temps libre mais consécution forcée : un texte se lit en principe d'un mot au suivant, mais on peut prendre une pause entre deux mots, on peut revenir en arrière, devancer, etc.; (3) à temps et à consécution libres : on regarde une toile pendant le temps désiré, on passe de telle de ses figures à telle autre de son choix.

Le **rythme** peut notamment être défini comme la configuration particulière que constituent au moins deux unités, de « valeur » identique ou différente, dans au moins deux positions se succédant dans le temps. Eu égard à cette définition, la **configuration rythmique minimale** – à savoir deux unités déposées dans deux positions successives – prendra l'une ou l'autre des quatre formes suivantes : (1) A, B; (2) B, A; (3) A, A ou (4) B, B (en tant que « coquilles vides » A, A et B, B sont identiques, mais nous les distinguons pour faire le lien avec les considérations sur le silence sémiotique qui suivent). Dans cette configuration rythmique minimale, la valeur exploitée, l'une des deux valeurs exploitées ou les deux (en cas, les silences seront de natures différentes) peut être un « **silence sémiotique** », c'est-à-dire l'absence d'une unité « pleine ». Reprenons les quatre formes précédentes et donnons à B la nature d'un silence sémiotique, on aura donc : (1) A, Ø; (2) Ø, A; (3) A, A ou (4) Ø, Ø. Si un moment d'une suite rythmique peut prendre la forme de la quatrième configuration, par exemple les deux silences entre deux mots séparés par une double espace (A, Ø, Ø, B), à quoi peut ressembler une production sémiotique qui reposerait entièrement sur cette configuration? D'abord, il faut savoir que le silence sémiotique n'est jamais absolu; ainsi notre double espace entre deux mots n'est pas le vide stellaire ou celui, absolu, entre particules atomiques, simplement le vide d'une lettre. Imaginons un tableau dont le canevas vierge

est simplement segmenté en deux par une ligne verticale. De gauche à droite, il y aura succession temporalisée de deux vides de couleur appliquée (la ligne faisant figure de non-bande et de non-pigment). Du « temps » s'écoule, quelque chose s'y produit (ce n'est pas un silence sémiotique absolu), mais les phénomènes attendus (de la pigmentation) ne s'y produisent pas. Nous ne définissons pas restrictivement le rythme comme le retour de mêmes éléments. Nous nous assurons ainsi de ne pas exclure de l'analyse rythmique, à côté des **rythmes entièrement répétitifs** (par exemple, A, A, ou A, B, B, A), des **rythmes partiellement répétitifs** (par exemple, A, B, A, C) et des **rythmes entièrement non répétitifs** (par exemple, A, B ou A, B, C) en ce qui a trait à l'inventaire des unités.

L'inventaire des patrons rythmiques, même généraux, est assurément riche. L'analyse rythmique prendra en compte les principaux facteurs suivants.

1. **Le nombre de positions successives** dans la suite rythmique. Par exemple, un quatrain rassemble quatre vers, un alexandrin rassemble douze syllabes. Les structures produites par la succession des positions peuvent être courtes, moyennes, longues; dyadiques, triadiques, etc. ; paires, impaires ; etc. Si la suite est monoplane, le nombre de positions successives est également le nombre d'unités formant la suite (en incluant les éventuels silences).

2. **Le nombre de positions simultanées** dans la suite rythme. Le nombre de positions simultanées définit la planéité de la suite. Si aucune position simultanée n'est possible, le rythme est monoplan; dans le cas contraire, il est pluripplan (ou polyplan). Par exemple, un vers et une strophe sont des suites monoplanes relativement, respectivement, aux syllabes et aux vers : une seule syllabe et un seul vers occupent une position successive pertinente.

3. **Le nombre d'unités par position successive** (en incluant les éventuelles unités superposées). Par exemple, un quatrain rassemble un vers par position; un alexandrin, une syllabe par position.

4. **Le nombre d'unités susceptibles d'occuper chaque position.** Il ne s'agit pas ici du nombre d'unités par position successives ou simultanées, mais du nombre d'unités différentes parmi lesquelles choisir pour occuper la position. Ce nombre peut être a priori ouvert ou fermé. Pour représenter un patron rythmique, chaque unité de nature différente peut être représentée par une lettre différente. Par exemple, A et B représenteront les deux rimes d'un quatrain de sonnet.

5. **L'organisation du patron.** Les grands patrons organisationnels, eu égard au type de succession des unités, sont : (1) la **succession immédiate** (par exemple, A, B) et (2) la **succession médiante** (par exemple, entre A et B dans: A, X, B, où X = silence; il y a cependant succession immédiate entre A et X et X et B). Les grands patrons organisationnels, eu égard cette fois à la succession des natures des unités, sont : (1) le **regroupement** (par exemple, A, A, B, B); (2) l'**entrelacement** (par exemple, A, B, A, B); (3) l'**enchâssement** (par exemple, A, B, B, A). Dans un patron rythmique tétradique (quatre unités) à double valeur (A et B) comme celui des rimes d'un quatrain de sonnet, ces trois grands patrons organisationnels correspondent respectivement : aux rimes plates ou suivies (A, A, B, B); aux rimes croisées (A, B, A, B); aux rimes embrassées (A, B, B, A).

6. **Le type d'unités impliquées.** Pour ce qui est des types de productions sémiotiques où ils se produisent, les rythmes ne se limitent pas aux sémiotiques dites « temporelles », comme la musique, le cinéma ou la littérature. Le rythme n'est donc pas, en particulier, le fait de la poésie uniquement, encore moins de la poésie versifiée seulement. Pour qu'il y ait rythme, il suffit qu'au moins deux unités (fût-ce la même répétée) soient enchaînées dans au moins deux positions successives. On peut ainsi très bien parler du rythme dans une œuvre picturale. Comme nous l'avons dit, des unités peuvent être composites ou encore simples mais de natures différentes. Dans les cas les plus simples, les unités sont toutes de la même sorte, par exemple des phonèmes pour ce qui est de la rime.

7. **Les unités effectivement impliquées.** Les unités effectivement impliquées sont les occurrences du type d'unités en cause, soit, par exemple, tel sème, tel phonème, exploités dans la suite rythmique. Par exemple, dans tel quatrain de sonnet, les rimes seront en *–our* (A) et en *–aine* (B).

8. **La durée des unités.** Temps et rythmes peuvent être : (1) **isométriques** : toutes les unités ont la même étendue (de facto ou par « arrondissement » vers des valeurs standard); (2) **allométriques** : toutes les unités ont des étendues différentes; ou (3) **paramétriques** : des unités possèdent la même étendue et d'autres non. Temps et rythmes isométriques sont nécessairement **monométriques**. Temps et rythmes allo- ou paramétriques sont

nécessairement **polymétriques**. Eu égard à la longueur des vers qui la constituent, une strophe d'alexandrins est isométrique (et donc monométrique) : elle contient des unités qui ont toujours 12 syllabes; une strophe alternant vers dodécasyllabiques (alexandrins) et vers octosyllabiques (huit syllabes) sera paramétrique (et donc polymétrique). Il est possible de distinguer des suites rythmiques en **cadence majeure** et d'autres en **cadence mineure**. Les premières font se succéder des unités de plus en plus longues; les secondes, des unités de plus en plus courtes.

Approfondissons quelques-uns de ces facteurs.

Un rythme est **monoplan** s'il ne fait intervenir qu'une unité dans chaque position : par exemple, A, B, C; un rythme est **pluriplan** s'il fait intervenir plus d'une unité dans chaque position : par exemple, A+B, C+D. S'il fait intervenir deux unités par position, il sera qualifié plus précisément de biplan; s'il en fait intervenir trois, de triplan; etc. Évidemment, un rythme peut être partiellement monoplan et partiellement pluriplan, c'est-à-dire monoplan dans un ou plusieurs secteurs de la suite rythmique et pluriplan dans un ou plusieurs autres secteurs : par exemple, A, B+C. Les signifiants de la langue, sauf phénomènes particuliers (par exemple, les répliques simultanées au théâtre ou dans le cinéma d'Altman), participent toujours de rythmes monoplans, puisqu'une position de signifiant donnée ne peut être occupée par plus d'une unité. Par exemple, on ne trouvera pas, sauf cas particuliers, deux graphèmes dans une même position dévolue à un graphème. À l'opposé, la monoplanéité de l'image de tel film est accidentelle : le film eut pu superposer des images en fondus (durant tout le film ou à certains moments seulement).

Si le rythme est pluriplan, le nombre d'unité par position successive est supérieur à un (en incluant les éventuels silences). Si le rythme est monoplan, ce nombre est égal à un. Un changement du **grain de segmentation** (de la taille des unités produites par la segmentation) est susceptible de changer la planéité et donc le nombre d'unités par position successive. Ainsi, certes, une syllabe peut combiner plusieurs phonèmes dans une même position syllabique : il y a donc pluriplanéité à cet égard; mais il n'empêche qu'il n'y a qu'une syllabe dans une même position syllabique et qu'un phonème dans une même position phonémique : il y a donc monoplanéité à ces égards. Soit: « Écrivain ou plume, percheron ou pur-sang ? » (Julien Gracq), où « plume » signifie mauvais écrivain et « percheron », cheval de trait. Si le grain de segmentation est le mot, le rythme des sèmes /positif/ (A) et /négatif/ (B) est monoplan et compte quatre positions: A, B, B, A. On note qu'un rythme peut écarter des positions qui ne comportent pas les unités recherchées (ici les positions des définies par les « ou »), plutôt que de les reconnaître comme porteurs de silences. Si le grain est le syntagme (dont la délimitation est ici la virgule), le rythme de ces mêmes sèmes est biplan et compte deux positions: A+B, B+A.

Le nombre d'unités parmi lesquelles choisir peut être essentiel, défini a priori (par exemple, en poésie classique française, une rime est nécessairement soit féminine soit masculine) ou, au contraire, être accidentel, plus ou moins ouvert a priori (par exemple, la couleur des bandes de couleur verticales d'une toile; le choix d'un phonème dans un poème phonique). Que le « paradigme », le réservoir d'unités dans lequel on puise pour produire une suite rythmique soit ouvert ou fermé, une fois la suite complétée (exception faite d'éventuelles suites rythmiques infinies), il est possible d'établir l'inventaire des différentes unités exploitées (et des différentes unités inexploitées). Par exemple, un sonnet traditionnel n'aura employé que cinq rimes (A, B, C, D, E). Autre exemple, un peintre peut, en principe, choisir parmi des milliers de couleurs, mais sa toile à bandes n'en utilisera que trois, et donc dans chacune des bandes de la toile, il a en quelque sorte choisi entre trois couleurs. Lorsqu'on calcule le nombre d'unités ou de valeurs susceptibles d'occuper une position, il faut définir si l'une de ces valeurs peut être un « silence », soit l'absence d'une valeur pleine. Par exemple, dans le décompte des syllabes des vers en poésie, il n'y a pas de silence possible, il faut nécessairement une (et une seule) syllabe dans chaque position. Par contre, dans un film, la musique peut, par exemple, apparaître au début et à la fin d'une séquence mais être absente en son milieu, créant le rythme : musique, silence, musique (A, Ø, A).

Nous avons présenté plus haut trois grands patrons rythmiques, le regroupement, l'enchâssement et l'entrelacement, et les avons illustrés avec des rythmes tétradiques à double valeur (A et B), respectivement : A, A, B, B; A, B, B, A; A, B, A, B. Mais il faut retenir : que ces grands patrons s'appliquent également à des rythmes non tétradiques et à des rythmes qui ne sont pas à double valeur; qu'ils peuvent se combiner et qu'ils peuvent s'appliquer non pas seulement à des unités mais à des groupes d'unités; qu'une même unité d'une suite peut participer de plusieurs patrons. Voici des exemples de patrons parmi d'autres : (1) A, A : regroupement (regroupement minimal); (2) A, A, A, A : regroupement; (3) A, B, B : regroupement; (4) A, A, B, B, C, C : regroupement (des A, des B et des C) et enchâssement (du groupe des B); (5) A, B, C, A, B, C : entrelacement (non pas à deux mais à trois valeurs: A, B et C); (6) A, B, A : enchâssement (enchâssement minimal, car il faut au moins une unité encadrée par au moins deux unités identiques); (7) A, B, A, B, C, C : entrelacement (des A et

des B : entrelacement minimal, puisqu'il faut quatre unités au moins et alors deux valeurs au maximum) suivi d'un regroupement (des C : regroupement minimal); (8) A, B, B, A, A : enchaînement (des B) et regroupement (des A en fin de la suite).

Les grandes opérations de transformation sont appliquées sur un ou plusieurs **éléments sources** pour obtenir un ou plusieurs **éléments buts**. → **Opération**. Éléments buts et sources peuvent correspondre à des **types** (modèles) ou à des **occurrences** (réalisations plus ou moins intégrales du modèle). Les opérations peuvent ainsi intervenir : (1) au sein d'une occurrence; (2) au sein d'un type; (3) d'un type à son occurrence; (4) de l'occurrence à son type; (5) d'une occurrence à une autre (du même type ou de types différents); (6) d'un type à un autre. Les grandes opérations de transformation sont (la flèche ici sépare les éléments sources et les éléments buts) : (1) **adjonction** (par exemple : A, B → A, B, C); (2) la **suppression** (par exemple : A, B, C → A, B); (3) la **substitution** (par exemple : A, B, A, B → A, B, A, C); (4) la **permutation** (par exemple : A, B, C → C, A, B); (5) la **conservation** (par exemple : A, B → A, B). Les adjonctions / suppressions d'unités successives ont pour effet, respectivement, les opérations corrélatives suivantes : (1) l'**expansion** / la **condensation** (étendue); (2) le **rallongement** / le **raccourcissement** (écoulement du temps); (3) le **ralentissement** / l'**accélération** (vitesse); (4) le **retardement** / le **devancement** (attente). Notons que la permutation peut produire un retardement / devancement.

Les attentes rythmiques peuvent être comblées ou non. Par exemple, l'attente du chiasme A, B, B, A est suscitée après A, B et comblée quand arrive B, A. Les attentes rythmiques, à l'opposé, ne sont pas comblées lorsque A, C remplace A, B dans A, B, A, B, A, C; ou lorsque A remplace F dans A, B, C, D, E, A. Une attente comblée ne produit pas nécessairement une euphorie (ou une dysphorie) esthétique : on pouvait espérer que soient trompées nos prédictions. Une attente déçue ne produit pas nécessairement une euphorie esthétique.

Les unités impliquées dans un rythme peuvent être qualitatives. Mais elles peuvent également être quantitatives et constituer des extensités ou des intensités d'éléments. Par exemple, en versification traditionnelle française, l'analyse de la disposition des accents toniques procède d'unités intenses. Nous avons proposé une typologie des courbes d'intensité euphorique à trois niveaux d'intensité et trois positions successives, courbes qui définissent autant de patrons rythmiques.

Les relations entre les différentes unités impliquées ne se limitent pas à l'identité (entre A et A, par exemple) et à l'altérité (entre A et B, par exemple). Cette relation peut être l'opposition, par exemple dans l'alternance, dans la versification traditionnelle française, entre rimes masculine et féminine. Une relation oppositive peut être représentée par une suite de type: A, B, ou encore de type: A, -A (ou le trait marque la négation). Cette relation peut aussi être la similarité. Par exemple, « L'irréparable » de Baudelaire est composé de strophes dont le premier et le dernier vers sont soit identiques, soit très similaires, donnant la suite: A, A"; B, B"; C, C; D, D"; E, E; F, F"; G, G; H, H'; I, I'; J, J". Nous distinguons deux degrés de similarité: l'apostrophe simple (') indique une simple différence de ponctuation; la double apostrophe (''), une différence lexicale, syntaxique, etc.

Temps et rythmes allo- ou paramétriques peuvent être **factométriques** : l'étendue des unités est dérivée par la multiplication d'un ou de plusieurs facteurs donnés (nombres entiers : 2; 3; etc.; nombres non entiers : 1,2; 3,5; etc.). Par exemple, A pourra durer une seconde et B, deux secondes; le facteur est alors de 2 ($B = 2 \times A$) ou de 0,5 ($A = 0,5 \times B$). On peut indiquer les étendues dont les facteurs sont des nombres entiers en cumulant les symboles (ou en les multipliant avec le facteur). Par exemple, AA, B, C (ou 2A, B, C) indique, non pas qu'il y a deux unités A, mais que cette unité a double durée. On peut indiquer les facteurs qui ne sont pas des nombres entiers directement dans le patron rythmique, par exemple, 3A, 2B, $\frac{1}{2}C$. Une analyse peut, par réduction méthodologique (c'est-à-dire consciente, explicitée et justifiée), se limiter aux données qualitatives. Par exemple, le patron : 3A, 2B, $\frac{1}{2}C$ deviendra A, B, C. Pour indiquer le silence, on peut utiliser le symbole du vide ($\emptyset$). Pour indiquer les éventuelles différentes natures de silences, on peut utiliser les variables de fin d'alphabet, de type X, Y, Z. Pour indiquer l'étendue des silences, on utilisera les conventions que l'on a déjà présentées; par exemple, A, XX, B, X, C indique que l'intervalle de silence entre A et B est deux fois plus grand que celui entre B et C.

Distinguons deux étendues à l'œuvre dans le rythme : (1) l'étendue (durée temporelle et/ou longueur spatiale) des unités enchaînées produisant le rythme; (2) l'étendue des intervalles du fond temporel ou temporalisé sur lequel se détachent les formes que constituent les unités. Le temps fondamental est souvent, voire généralement, isométrique : il fonde la régularité sur laquelle se détache l'éventuelle irrégularité temporelle formelle. Dans certains cas, l'étendue des unités formelles peut définir la segmentation même du fond temporel, et il n'y a alors pas lieu de distinguer les deux temporalités. Dans d'autres cas, la segmentation produite par l'étendue des unités enchaînées et celle produite dans le fond temporel ne correspondent pas intégralement, et il convient de

distinguer ces deux segmentations. Mais tout rythme polyplan ne hiérarchise pas les rythmes en présence en rythmes formels et rythmes fondamentaux. Soit la suite rythmique A, B, C, prenant différentes formes. Dans le schéma ci-dessous, seul le premier cas présente une isomorphie du temps fondamental et du temps formel.

Exemples de relations entre temps fondamental et formel

Cas 1	<table><tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td></tr><tr><td>temps 1</td><td>temps 2</td><td>temps 3</td></tr></table>	A	B	C	temps 1	temps 2	temps 3	Temps des formes Temps du fond				
A	B	C										
temps 1	temps 2	temps 3										
Cas 2	<table><tr><td>A</td><td>(silence)</td><td>B</td><td>C</td></tr><tr><td>temps 1</td><td>temps 2</td><td>temps 3</td><td>temps 4</td></tr></table>	A	(silence)	B	C	temps 1	temps 2	temps 3	temps 4	Temps des formes Temps du fond		
A	(silence)	B	C									
temps 1	temps 2	temps 3	temps 4									
Cas 3	<table><tr><td>A</td><td colspan="2">B</td><td>C</td></tr><tr><td>temps 1</td><td>temps 2</td><td>temps 3</td><td>temps 4</td></tr></table>	A	B		C	temps 1	temps 2	temps 3	temps 4	Temps des formes Temps du fond		
A	B		C									
temps 1	temps 2	temps 3	temps 4									
Cas 4	<table><tr><td colspan="2">A</td><td>B</td><td>C</td><td></td></tr><tr><td>sec. 1</td><td>sec. 2</td><td>sec. 3</td><td>sec. 4</td><td>sec. 5</td></tr></table>	A		B	C		sec. 1	sec. 2	sec. 3	sec. 4	sec. 5	Temps des formes Temps du fond
A		B	C									
sec. 1	sec. 2	sec. 3	sec. 4	sec. 5								

Prenons un exemple concret simple. Une toile est séparée en dix bandes verticales de même largeur. Dans chaque bande est déposé un rectangle (unité). Chaque unité possède la même hauteur mais pas nécessairement la même largeur. Certaines unités (A) sont de même largeur que la bande; d'autres (B) n'en font que la moitié; d'autres (C) enfin que le quart. Le rythme est alors de nature factométrique. Les bandes du tableau constituent le temps fondamental. Les rectangles constituent le temps formel. L'enchaînement, de gauche à droite, des rectangles forme, disons, ce rythme : A, B, B, A, A, C, B, B, A, A. Cette suite se trouve représentée dans le schéma ci-dessous (pour faciliter la compréhension nous avons alterné en hauteur la position des rectangles, mais considérons tout de même qu'il ne s'agit pas d'un rythme biplan).

Exemple d'une toile à dix bandes

	2B		4A	1 C				4A	
4A		2B		4A		2B	2B		4A

Si l'on tient compte de la durée des unités, le rythme est plus exactement : AAAA, BB, BB, AAAA, AAAA, C, BB, BB, AAAA, AAAA ou, dans une autre convention de représentation, 4A, 2B, 2B, 4A, 4A, C, 2B, 2B, 4A, 4A. Si l'on intègre maintenant les silences (X), en considérant que le silence est la différence entre la largeur de la bande et la largeur du rectangle qui y est posé, cela donne: 4A, 2B, 2X, 2B, 2X, 4A, 4A, C, 3X, 2B, 2X, 2B, 2X, 4A, 4A. Faisons remarquer que les bandes auraient pu être de tailles différentes, produisant un temps fondamental allométrique; les rectangles auraient pu, quant à eux, être de taille identique.

Soit l'extrait suivant du *Bourgeois gentilhomme* de Molière où la succession des différents locuteurs produit un rythme. On se rappelle le contexte : les différents maîtres de Monsieur Jourdain clament chacun la supériorité de leur discipline et en viennent aux coups.

« Le philosophe se jette sur eux [le maître d'armes, le maître à danser et le maître de musique], et tous trois le chargent de coups, et sortent en se battant.

1. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Monsieur le Philosophe.
2. [B] MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. – Infâmes! coquins! insolents!
3. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Monsieur le Philosophe.
4. [C] MAÎTRE D'ARMES. – La peste l'animal!
5. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Messieurs.
6. [B] MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. – Impudents!
7. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Monsieur le Philosophe.

8. [D] MAÎTRE À DANSER. – Diantre soit de l'âne bûté!
9. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Messieurs.
10. [B] MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. – Scélérats!
11. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Monsieur le Philosophe.
12. [E] MAÎTRE DE MUSIQUE. – Au diable l'impertinent!
13. [A] MONSIEUR JOURDAIN. – Messieurs.
14. [B] MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. – Fripons! gueux! traîtres! imposteurs!

Ils sortent.

MONSIEUR JOURDAIN. – Monsieur le Philosophe, Messieurs, Monsieur le Philosophe, Messieurs, Monsieur le Philosophe. Oh! battez-vous tant qu'il vous plaira : je n'y saurais que faire, et je n'irai pas gâter ma robe pour vous séparer. Je serais bien fou de m'aller fourrer parmi eux, pour recevoir quelque coup qui me ferait mal. »

Dans la portion centrale de l'extrait se trouve une structure rythmique eu égard à la personne qui parle, structure dont on peut faire ressortir l'organisation en employant une lettre pour désigner chaque locuteur : A : Monsieur Jourdain; B : maître de philosophie; C : maîtres d'armes; D : maître à danser; E : maître de musique.

1. Nombre de positions successives. La structure regroupe 14 unités (comme, par exemple, un sonnet regroupe 14 vers). Elle est donc paire et donc susceptible de symétrie parfaite, soit en ce qui a trait aux nombres d'unités assemblées et à la nature des unités assemblées (nature exprimée par les lettres), soit en ce qui a trait seulement au nombre d'unités. Cependant, il faut savoir que les structures impaires peuvent elle aussi être symétriques en s'organisant autour d'un axe de symétrie qui est une unité, par exemple E jouant ce rôle dans la suite suivante : A, B, C, E, A, B, C).

2. Nombre de positions simultanées. On remarque que, dans cet extrait, Molière a privilégié un rythme monoplan, en excluant des simultanités qui auraient fait que deux personnages ou plus parleraient en même temps. Cela permet de préserver la « clarté » toute classique de la scène, malgré la foire d'empoigne. Il faut noter que les scènes où des personnages parlent en même temps sont rares dans le théâtre classique, surtout si les personnages disent des répliques différentes.

3. Nombre d'unités par position successive. Une seule unité occupe chaque position successive, puisque le rythme est monoplan.

4. Nombre d'unités susceptibles d'occuper chaque position. Cinq unités différentes sont combinées : A, B, C, D et E. En conséquence, dans une combinatoire complètement libre, chacune de ces unités aurait pu, en principe, occuper chaque position.

5. Organisation du patron rythmique. L'organisation du patron rythmique repose sur la combinaison de trois fois la structure (paire) A, B, A, Y (ou Y équivaut d'abord à C puis à D, puis à E) suivie de la moitié de cette structure, soit A, B. Cela donne donc : A, B, A, C (Y = C) ; A, B, A, D (Y = D) ; A, B, A, E (Y = E) ; A, B.

Cette organisation semble posséder une certaine logique : chaque réplique du philosophe est suivie d'une réplique de Monsieur Jourdain (plus précisément cette réplique est : « Monsieur le Philosophe. »); chaque réplique des autres protagonistes est également suivie d'une réplique de Monsieur Jourdain (plus précisément : « Messieurs. »). La première réplique de Monsieur Jourdain obéit, malgré les apparences à cette logique, puisqu'elle répond à la dernière réplique du philosophe à la scène précédente, réplique où celui-ci commence à insulter ses collègues avant de se jeter sur eux (« Comment? maraudez que vous êtes... »). Cette organisation fait en sorte que M. Jourdain dit 7 répliques; le philosophe, 4 (en excluant la réplique qui clôt la scène précédente); les autres personnages, chacun 1 réplique.

La dernière réplique de Monsieur Jourdain, celle où maintenant seul il clôt la scène, constitue une sorte de condensation de la structure à quatorze éléments qui la précède. En effet, on y trouve les répliques de Jourdain répétées, comme elles l'ont été dans la structure qui précède. Sachant qu'un cycle complet des répliques de Jourdain se produit lorsque se succède « Monsieur le Philosophe » et « Messieurs », la dernière réplique de la scène comporte deux cycles et demi (et demi parce qu'elle ne se termine pas par « Messieurs » mais par « Monsieur le Philosophe »). On remarque qu'elle se termine sur une moitié de cycle, comme le fait la structure à 14 unités qui la précède; cette moitié de cycle est la structure A, B (au lieu de A, B, A, Y) qui clôt l'échange avec

les autres protagonistes. En conséquence, on peut dire que la dernière réplique est une microreprésentation de la structure qui la précède.

6. Type d'unités impliquées. Les unités formant le rythme sont des locuteurs. D'autres types d'unités présentes forment également des rythmes. Par exemple, le contenu des répliques forme le rythme : A, B, A, C, D, E, A, F, D, G, A, H, D, I (où A = « Monsieur le Philosophe » et D = « Messieurs »). On remarque que toutes les répliques répétées le sont du « modérateur » de la dispute : Jourdain.

7. Unités effectivement impliquées. Les locuteurs en cause sont : (A) M. Jourdain, (B) le philosophe, (C) le maître d'armes, (D) le maître à danser et (E) le maître de musique.

8. Durée des unités. Comme nous ne tenons pas compte de la durée des répliques (en mots, en syllabes, en phonèmes, etc.), les unités ont la même durée. Cela étant, dans leur durée réelle, il faut noter qu'une des répliques de Jourdain (« Messieurs ») est notablement plus courte que les autres, qui sont de durées similaires.

L'analyse des sèmes et isotopies

L'analyse sémique d'un produit sémiotique, un texte par exemple, vise à en dégager les sèmes, c'est-à-dire les éléments de sens, à définir leurs regroupements – isotopies, molécules sémiques (sans cas), structures sémiques avec cas (incluant des molécules sémiques) – et à stipuler les relations entre les sèmes ou leurs regroupements - présupposition, comparaison, connexion, allotopie, etc. Nous présentons ici la sémantique interprétative de Rastier et l'analyse sémique telle qu'elle la conçoit. La **sémantique interprétative** fondée par F. Rastier (Rastier, 1989, 1991, 1994, 1996 [1987] et 2001; Hébert, 2001, 2007), élève de Greimas et de Pottier, est une synthèse «de seconde génération» de la sémantique structurale européenne, développée à la suite des travaux de Bréal et de Saussure, puis de Hjelmslev, de Greimas, de Coseriu et de Pottier.

Dans un premier temps, nous présenterons les principales notions de la sémantique interprétative; ensuite, nous discuterons de questions méthodologiques touchant l'analyse sémique. Il convient, pour commencer, de revenir à la définition du signe et de donner un bref aperçu de ce que sont sème et isotopie. Le **signe** se décompose en **signifiant**, la forme du signe (par exemple, les lettres *v-a-i-s-s-e-a-u*) et **signifié**, le contenu sémantique associé au signifiant (par exemple, le sens du mot « vaisseau »). Le signifié se décompose en **sèmes** (par exemple, le signifié 'vaisseau' contient des sèmes comme /navigation/, /concret/, etc.). Une **isotopie** est constituée par la répétition d'un même sème dans au moins deux positions. Par exemple, dans « Ce fut un grand Vaisseau taillé dans l'or massif / Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues » (Émile Nelligan, « Le vaisseau d'or »), les mots « Vaisseau », « mâts » et « mers » contiennent, entre autres, le sème /navigation/ dont la répétition forme l'isotopie /navigation/.

La convention symbolique qui figure dans le tableau plus bas permet de distinguer, par exemple, le signe (le mot, la lexie) (1) «concret» ; du signifié qu'il véhicule, (2) 'concret' ; du signifiant de ce signe, (3) *concret*, constitué des phonèmes *c-on-c-r-et* et des lettres *c-o-n-c-r-e-t* ; du sème (4) /concret/ (dans 'couteau', par exemple) ou de l'isotopie (5) /concret/ (dans «couteau d'acier», par exemple) ; de la classe sémantique (7) //concret// (qui contient les signifiés 'maison', 'chat', 'vent', par exemple). Des explications se rattachant aux symboles 6 et 8 seront données plus loin.

Convention symbolique

	ÉLÉMENT	SYMBOLE	EXEMPLE
01	signe	« signe »	« eau »
02	signifiant	signifiant	Eau
03	signifié	'signifié'	'eau'
04	sème et isotopie	/sème/ et /isotopie/	/lumière/
05	cas	(CAS)	(ERG)
06	molécule sémique (lorsque les relations entre sèmes ne sont pas explicitées par des cas)	/sème/ + /sème/	/sombre/ + /négatif/
07	classe (en particulier, classe sémantique)	//classe//	//périodes du jour// ('jour' et 'nuit')
08	réécriture interprétative	[réécriture] ou élément-source → [réécriture]	eau → haut « faux » (non vrai) → « faux » (outil agricole) 'aigle' → 'États-Unis d'Amérique'

Selon la sémantique interprétative, quatre **composantes** structurent le plan sémantique des textes (le plan du contenu, des signifiés, par opposition à celui de l'expression, des signifiants): la **thématique** (les contenus investis), la **dialectique** (les états et processus et les acteurs qu'ils impliquent), la **dialogique** (les évaluations modales, par exemple véridictoires : le vrai/faux, thymiques : le positif/négatif) et la **tactique** (les positions linéaires des contenus). Pour un approfondissement de la tactique, voir le chapitre sur le rythme.

La **microsémantique** est rattachée aux paliers inférieurs du texte (du morphème à la lexie), la **mésosémantique**, aux paliers intermédiaires (du syntagme fonctionnel à la période, ce dernier palier pouvant dépasser une phrase) et la **macrosémantique**, aux paliers supérieurs du texte (au-delà de la période et jusqu'au texte). En simplifiant, nous dirons que ces trois groupes de paliers correspondent, respectivement, au mot, à la phrase et au texte.

Les unités sémantiques connaissent deux statuts. Le **type** est une unité manifestée plus ou moins intégralement à travers ses **occurrences**; ainsi le contenu en langue du morphème « eau » ou « aim- » (dans « aimer ») est un type susceptible de varier en fonction de ses occurrences dans diverses locutions ou phrases.

Le signe linguistique minimal s'appelle un **morphème**. Une **lexie** est une unité fonctionnelle regroupant plusieurs morphèmes. Parfois le regroupement de morphèmes se produit dans une seule et même position linéaire; par exemple, dans la lexie « eau », des **morphèmes dits zéro**, touchant la personne de conjugaison et le genre grammatical, se « superposent » au morphème contenant les sèmes définitoires /concret/, /liquide/, etc. Une lexie correspond à un mot ou plus d'un mot (« eau », « pomm-e d-e terr-e », « march-er »). Le mot est une unité surtout définissable relativement aux signifiants graphiques : elle est précédée et suivie d'un espace; pour cette raison, on lui préfère la lexie. Le **sémème** est le signifié d'un morphème et la **sémie**, le signifié d'une lexie. → **Morphème**.

Pour simplifier la représentation de l'analyse des sémèmes, un sémème est généralement désigné par le mot dans lequel il figure (par exemple 'couteau' et 'fourchette' désignent les sémèmes 'cout-' (voir «couter») et 'fourch-' (voir «fourche»)). Le générique *signifié* englobe *sémème* (signifié d'un morphème) et *sémie* (signifié d'une lexie) mais également d'autres groupements sémiques intervenant au même palier que le morphème et la lexie ou à des paliers supérieurs : syntagme, période (grosso modo : groupe de phrases), section (par exemple, chapitre), texte. Par exemple, on compte des molécules sémiques pour tous les paliers analytiques.

Le signifié des unités sémantiques se décompose en **sèmes**, ou traits de contenu. Un **sème générique** note l'appartenance du sémème à une **classe sémantique** (un paradigme sémantique, constitué de sémèmes). Un **sème spécifique** distingue un sémème de tous les autres de la même classe. Les sèmes spécifiques d'un sémème forment son **sémantème** ; ses sèmes génériques, son **classème**. Il existe trois sortes de sèmes génériques: **microgénériques**, **mésogénériques** et **macrogénériques**. Ils correspondent à trois sortes de classes sémantiques : respectivement, les **taxèmes** (classes minimales d'interdéfinition), les **domaines** (liés à l'entour socialisé, ils correspondent aux sphères de l'activité humaine; les indicateurs lexicographiques des dictionnaires en donnent une bonne idée, par exemple : *chim.* (chimie), *phys.* (physique)) et les **dimensions** (classes de généralité supérieure regroupées par oppositions, par exemple, //animé// vs //inanimé//, //concret// vs //abstrait//, //humain// vs //animal//, //animal// vs //végétal//, etc.).

Par exemple, le taxème des //couverts// (ustensiles) comporte trois sémèmes. Chacun contient le sème microgénérique /couvert/ et se distingue des autres sémèmes du même taxème par un sème spécifique : /pour piquer/ dans 'fourchette', /pour couper/ dans 'couteau' et /pour contenir/ dans 'cuillère'. Comme ce taxème est englobé dans le domaine //alimentation//, les trois sémèmes contiennent aussi le sème mésogénérique /alimentation/. Enfin, les trois sémèmes participent également de dimensions communes définissant des sèmes macrogénériques, comme /inanimé/ (« inanimé » est employé, non pas pour désigner ce qui ne bouge pas ou est mort, mais ce qui est concret et ne peut être doté de vie, par exemple une pierre).

Les sèmes appartenant au sémème-type en langue sont appelés **sèmes inhérents** et sont **actualisés** (c'est-à-dire activés) en contexte, sauf instruction de **virtualisation** (neutralisation). Les **sèmes afférents** sont des sèmes présents uniquement dans le sémème-occurrence, c'est-à-dire uniquement en contexte. En simplifiant, on dira que si un sème est présent en contexte, il est actualisé; s'il aurait dû normalement être présent mais ne l'est pas, il est virtualisé.

Par exemple, dans « corbeau albinos », le sème inhérent /noir/ qui se trouve en langue dans le sémème-type 'corbeau' a été virtualisé en contexte dans le sémème-occurrence parce qu'on dit de ce corbeau qu'il est albinos. En revanche, le sème afférent /blanc/ y est actualisé. Les notions d'actualisation et de virtualisation, on le voit, sont notamment très utiles pour rendre compte de figures rhétoriques comme l'oxymore (par exemple, « soleil noir » (Nerval)).

L'actualisation connaît des degrés (et sans doute la virtualisation). Ainsi un sème sera saillant ou non saillant (normal). /Noir/ est saillant dans 'corbeau' dans « Le noir corbeau vole », il est non saillant dans 'corbeau' dans « Le corbeau vole ». En principe, une échelle à trois degrés est possible : saillant/normal/atténué (ou mis en retrait ou estompé), mais il reste à montrer en quoi consisterait la distinction entre normal et atténué.

Le sens d'un texte résulte de l'interaction de trois systèmes : (1) le **dialecte** ou langue fonctionnelle (par opposition à la langue historique); (2) le **sociolecte**, usage d'une langue propre à un genre ou à un discours (plutôt qu'à un groupe social) et (3) l'**idiolecte**, usage d'une langue et d'autres normes sociales propre à un énonciateur. Par exemple, dans les textes de Baudelaire, le sème /négatif/ attachés au *spleen*, à la femme et à la nature relève, respectivement, du dialecte, du sociolecte et de l'idiolecte: le *spleen*, par définition, est un mot déjà péjoratif en langue ; la dévalorisation de la femme est courante à l'époque notamment dans le discours littéraire ; celle de la nature est plus personnelle. Le statut du sème /négatif/ varie dans les trois cas : il est, respectivement,

inhérent dans le premier, afférent sociolectal dans le second et afférent idiolectal dans le dernier. On notera que tout sème afférent n'est pas nécessairement sociolectal ou idiolectal. Par exemple, dans « le mur bleu », le sème /bleu/ afférent dans 'mur' n'est ni sociolectal ni idiolectal; on peut le dire afférent contextuel. Il est possible d'adjoindre deux autres niveaux systémique : le **textoelecte** (le système du texte) et l'**analecte** (la partie non systémique d'un texte).

Deux types de connexions sont possibles entre sémèmes (ou groupes de sémèmes). La **connexion métaphorique** relie deux sémèmes présents dans la suite linguistique (dans une comparaison, par exemple). La **connexion symbolique** (par exemple, dans une métaphore *in absentia*, c'est-à-dire dont le terme comparé est absent) relie deux sémèmes dont l'un seulement appartient à la suite, l'autre appartenant à sa lecture: dans l'énoncé politique « L'Aigle a terrassé l'Ours », ['États-Unis'] et ['URSS'] sont des réécritures et appartiennent uniquement à la lecture. Dans une connexion, les deux sémèmes connectés possèdent au moins un sème (générique) incompatible et au moins un sème (spécifique) identique. Ainsi dans « Cette femme est une fleur », la connexion métaphorique implique les sèmes incompatibles /humain/ et /végétal/ tandis qu'un sème comme /beauté/ se trouve dans les deux sémèmes.

L'itération en contexte d'un même sème — peu importe qu'il soit inhérent ou afférent — fonde une **isotopie**. Les isotopies se distinguent non seulement par le nom du sème qui les fonde (par exemple, /inanimé/, /religion/) mais aussi par le type spécifique / micro-, méso-, macrogénérique du sème en cause. Ainsi, la phrase « Je me sers d'un couteau uniquement pour cueillir les petits pois » contient notamment l'isotopie (mésogénérique) /alimentation/ qui indexe les sémèmes 'couteau' et 'pois'. Par ailleurs, elle virtualise le sème inhérent spécifique /pour couper/ dans 'couteau' et y actualise le sème afférent /pour prendre/.

L'isotopie produit une relation d'équivalence entre les signifiés qui possèdent le sème définissant cette isotopie. L'**allotopie**, au contraire, est la relation d'opposition induite entre deux sémèmes (ou groupes de sémèmes, une lexie par exemple) comportant des sèmes incompatibles (par exemple, dans 'neige noire').

L'ensemble des sèmes actualisés en contexte, qu'ils soient inhérents ou afférents, définit le **sens** de cette unité. La **signification** est l'ensemble des sèmes (inhérents) d'une unité définie hors contexte. Par exemple, dans « corbeau albinos », le sème afférent /blanc/ fait partie du sens de 'corbeau' dans ce contexte ; cependant, le sème /blanc/, contrairement au sème /noir/, ne fait pas partie de la signification (hors contexte) de 'corbeau'.

L'**interprétation** est une opération stipulant le sens d'une suite linguistique. Une **lecture** est son produit. L'**interprétation intrinsèque** met en évidence les sèmes présents dans une suite linguistique et donne soit une **lecture descriptive**, soit une **lecture réductive méthodologique** (c'est-à-dire limitée consciemment). L'**interprétation extrinsèque** ajoute, consciemment ou non, des sèmes (**lecture productive**) ou en néglige erronément (**lecture réductive**).

Un **interprétant** est un élément du texte ou de son **entour** (contexte non linguistique) permettant d'établir une relation sémique, c'est-à-dire en définitive d'actualiser ou de virtualiser au moins un sème (ou de changer son degré de saillance). Dans « corbeau albinos », l'interprétant pour justifier la virtualisation du sème /noir/ et l'actualisation du sème /blanc/ dans 'corbeau' est la présence du signifié 'albinos'. Autre exemple, l'identité des signifiants phoniques (homophonie) permet d'actualiser simultanément les sèmes mésogénériques /religion/ et /sexualité/ dans le « Couvrez ce sein [→ [saint]] que je ne saurais voir » du faux dévot Tartuffe (Molière). Un **topos** (*topoi* au pluriel) est un interprétant socionormé, c'est-à-dire défini dans un sociolecte, souvent formulable en un axiome (par exemple, dans le récit du terroir : *la campagne est préférable à la ville*). Voir le chapitre sur l'analyse des topoï.

Une **réécriture** est une opération interprétative de type $X \rightarrow |Y|$, par laquelle on réécrit un ou plusieurs signes, signifiants, signifiés en un ou plusieurs signes, signifiants, signifiés différents). L'unité-source (X) appartient au texte-objet et l'unité-but (Y), à sa lecture (bien qu'elle puisse avoir des correspondances dans le texte-source). D'un point de vue pratique, la réécriture permet notamment de désigner clairement l'élément visé par l'analyse, en particulier dans le cas des homonymes (il permet, par exemple, de distinguer 'faux' ['instrument agricole'] et 'faux' ['erroné']) et des connexions symboliques.

Une **molécule sémique** est un groupement d'au moins deux sèmes (spécifiques) corécurrents (apparaissant ensemble). Dans le poème « Le vaisseau d'or » de Nelligan, on trouve une molécule sémique constituée des sèmes /précieux/ + /dispersion/. Elle apparaît au moins trois fois : dans les « cheveux épars » de la belle Cyprine d'amour, laquelle « s'étalait » à la proue du vaisseau, également dans le retrait des trésors du navire que les

marins « entre eux ont disputés ». Cette molécule s'oppose à une autre qui la recouvre partiellement, faite de /précieux/ + /concentration/, et qu'on retrouve dans l'« or massif » du Vaisseau voire dans le « soleil excessif » qui plombe. Il est possible d'élargir le sens habituel de molécule, groupement des sèmes spécifiques, aux groupements impliquant des sèmes génériques et/ou spécifiques. De plus, nous proposons de parler de **molécule mixte**, lorsque le groupement sémique contient au moins un cas sémantique. Il faut distinguer entre la molécule modèle (type) et ses manifestations (occurrences). Pour distinguer entre la molécule sémique type et la molécule sémique occurrence, il est possible d'utiliser, respectivement, **molécule sémique** (terme qui prend alors un sens restreint) et **complexe sémique**. Toutes les occurrences n'ont pas nécessairement à posséder le même nombre de sèmes que la molécule type. Par exemple, on peut considérer que la molécule /corps/ + /précieux/ + /dispersion/ vaut pour les trois manifestations présentées plus haut, même si la troisième manifestation est moins représentative de la molécule modèle puisque les trésors (en excluant un possible sens métaphorique) ne sont pas liés au corps humain. Les variations de typicalité (ou typicité) des occurrences peuvent être interprétées comme des variations dans la saillance de la molécule (dans l'intensité de sa présence, de son actualisation). Il est possible d'étudier la constitution, le maintien intégral ou partiel et, éventuellement, la dissolution d'une molécule sémique au fil de ses occurrences.

En particulier, un **acteur**, unité de la dialectique macrosémantique, est une molécule sémique lexicalisée dans ses occurrences au palier mésosémantique, lesquelles sont appelées **actants** (sans lien direct avec la notion homonyme de Greimas). Par exemple, l'acteur 'cigale' dans «La cigale et la fourmi» se manifeste dans les occurrences suivantes, dans leur ordre d'apparition tactique: 'la cigale', 'se', 'elle', 'sa', 'lui', 'je', 'elle', 'animal', 'vous', 'cette emprunteuse', 'je', 'vous'. Un acteur n'est pas *a priori* limité à une classe particulière de l'ontologie naïve (il peut être humain, objet, concept, etc.).

Un **faisceau isotopique** est un groupe d'isotopies indexant plus ou moins les mêmes unités (au niveau d'analyse le plus fin, les mêmes sémèmes). Une molécule induit, produit un faisceau d'isotopies (en particulier spécifiques).

Plusieurs types de relations entre sèmes et entre les isotopies qu'ils définissent sont possibles, par exemple : l'opposition; l'homologation; la présupposition simple (la présence d'un sème entraîne celle d'un autre); la présupposition réciproque (la présence d'un sème entraîne celle d'un autre et vice versa); l'exclusion mutuelle (les deux sèmes ne peuvent apparaître en même temps); la comparaison (une isotopie est comparante et l'autre comparée, par exemple /oiseau/ et /poète/, respectivement, dans « L'albatros » de Baudelaire); etc. → Relation. Les isotopies sont souvent regroupables en oppositions (par exemple : /animal/ vs /humain/). Ces oppositions pourront participer d'homologations (par exemple, dans tel texte, la /vie/ sera à la /mort/ ce que l'/humain/ sera à l'/animal/). Les éléments d'un même «côté» d'une homologation (ici /vie/ et /humain/, d'une part, /mort/ et /animal/, d'autre part) constituent un groupe de sèmes et d'isotopies qui se présupposent réciproquement (vie/ et /humain/ forment une molécule tandis que /mort/ et /animal/ en forment une autre). Chaque « coté » de l'homologation définit ainsi une molécule sémique et un faisceau isotopique opposés à la molécule et au faisceau de l'autre côté. Cependant, toute molécule et tout faisceau ne participent pas nécessairement pour autant d'une homologation. Lorsqu'il y a une molécule sémique, c'est que les isotopies qui correspondent aux sèmes constituant cette molécule forment un groupe d'isotopies appelé faisceau isotopique; ces isotopies ont tendance à indexer, intégrer les mêmes signifiés en même temps, produisant ainsi la molécule.

Sèmes et cas sont les deux **composants** des signifiés (à ne pas confondre avec les quatre *composantes* sémantiques). Les **cas sémantiques**, dont le nombre est restreint, sont des universaux, des primitives de méthode (et non de fait). Comme un sème, un cas sera inhérent/afférent et actualisé/virtualisé, mais il ne semble pas pouvoir être dit générique ou spécifique. L'intégration des cas sémantiques dans la typologie des parties du signifié permet d'organiser en structure les sèmes présents dans un même signifié et de dépasser le simple établissement de leur inventaire. Les sèmes sont alors des éléments reliés entre eux par des cas (voir le chapitre sur les graphes sémantiques). Si cette structure sémique est répétée, il s'agit alors d'une molécule sémique.

Sans exclusive, la sémantique interprétative emploie principalement les cas sémantiques suivants: (1) ACC (accusatif): patient d'une action; (2) ATT (attributif): caractéristique; (3) BÉN (bénéfactif): entité bénéficiaire de quelque chose; (4) CLAS (classitif): appartenance à une classe d'éléments; (5) COMP (comparatif): comparaison; (6) DAT (datif): entité recevant une transmission; (7) ERG (ergatif): agent d'une action; (8) FIN (final): but; (9) INST (instrumental): moyen employé; LOC (locatif): localisation spatiale (10) (LOC S) ou temporelle (11) (LOC T); (12) MAL («maléfactif»): entité affectée négativement par quelque chose; (13) (HOL) (holitif): tout décomposé en parties; (14) RÉS (résultatif): résultat, conséquence; TYP (typitif): type manifesté par une occurrence.

Par exemple, dire qu'une femme est belle implique la structure sémantique suivante : les sèmes /femme/ et /beauté/ reliés par un cas attributif (ATT). Dans notre exemple de molécule, les sèmes /précieux/ + /dispersion/ sont unis par un lien attributif à ce qu'ils qualifient, à savoir, /cheveux/, /Cyprine/, /trésors/. Autre exemple, le sémème-type en langue 'tuer' recouvre certes un processus impliquant les sèmes /inanimé/ et /animé/, mais ceux-ci sont alternatifs à l'ergatif (ce qui tue sera animé ou inanimé) et seul le second se retrouve à l'accusatif (ce qui est tué est, par définition, animé ; cependant /animé/ pourra être virtualisé en contexte et remplacé par /inanimé/, par exemple dans l'expression « Tuer le temps »).

En principe, on pourrait distinguer les isotopies de sèmes et les isotopies de cas. En fait, établir une isotopie, c'est prendre en compte, consciemment ou non, explicitement ou non, les cas. En réalité, nous cherchons non pas seulement tel sème mais tel sème marqué avec tel cas, c'est-à-dire, en définitive, une molécule mixte, faite d'un sème et d'un cas. Soit les isotopies macrogénériques /animé/ (être vivant) et /inanimé/. Spontanément, nous indexerions le signifié 'verre' dans la seconde isotopie. Pourtant, le verre n'est-il pas destiné à un être humain, à un animé donc? Dit autrement, en réalité nous cherchons une molécule mixte faite du cas attributif (ATT) et du sème /animé/ ou /inanimé/ et non pas faite du cas final (FIN), qui représente le but proposé, et du sème /animé/ ou /inanimé/. Dans le premier cas, 'verre' est exclu de l'isotopie; dans le second, il y est inclus. Notre exemple est peut-être excessif : il n'est pas sûr que le sème /animé/ soit au final dans notre mot; cependant, nous voulions simplement montrer que les préoccupations casuelles ne sont jamais absentes dans une analyse isotopique et moléculaire. Cela étant, deux possibilités analytiques s'offrent alors : 1. Pour qu'il y ait une récurrence sémique pertinente (pour une isotopie ou une molécule), l'identité sémique doit être accompagnée d'une identité casuelle. 2. L'identité sémique suffit à établir une récurrence sémique pertinente.

Les **graphes sémantiques** (inspirés de Sowa, 1984) sont un formalisme permettant de représenter visuellement des structures sémantiques, c'est-à-dire des sèmes et les cas qui les unissent. Les cas sont alors des **liens** reliant des sèmes (par exemple des acteurs) constitués en **nœuds**. Les graphes sémantiques connaissent deux formats: propositionnel et (proprement) graphique. Dans le format propositionnel, « textuel », les liens figurent entre crochets et les nœuds entre parenthèses. Par exemple, la structure évoquée précédemment peut se représenter ainsi: [animé] ou [inanimé] ← (ERG) ← [TUER] → (ACC) → [animé]. Dans le format proprement graphique, généralement on emploie, respectivement les cercles elliptiques et les cartouches rectangulaires. Dans les deux formats d'un graphe sémantique, les flèches indiquent l'orientation de la relation entre nœuds. →

Graphe sémantique.

Il est impossible dans l'espace imparti de présenter une vue d'ensemble des applications possibles de la sémantique interprétative. Nous livrerons ici une brève analyse sémique du titre d'un roman de cet important auteur québécois qu'est Hubert Aquin : *Neige noire* (1978).

Analyse sémique du titre d'un roman d'Hubert Aquin

'sémème'	'Neige'	'noire'	/isotopie/	molécule (faisceau d'isotopies)
sème				
/précipitation/	sème actualisé microgénérique inhérent	∅	∅	
/couleur/	∅	sème actualisé microgénérique inhérent	∅	
/blancheur/	sème virtualisé spécifique inhérent	∅	∅	
/noirceur/	sème actualisé spécifique afférent (qualification)	sème actualisé spécifique inhérent	isotopie spécifique /noirceur/	molécule /noirceur/ + /dysphorique/
/dysphorique/	sème actualisé (saillant) macrogénérique afférent	sème actualisé macrogénérique afférent	isotopie macrogénérique /dysphorique/	

Donnons quelques précisions.

Le sémème 'Neige' contient hors contexte (en langue) notamment le sème inhérent microgénérique /précipitation/ (renvoyant au taxème des //précipitations//, qui inclut les sémèmes 'neige', 'pluie', etc.) et le sème inhérent

spécifique /blancheur/ (qui permet de distinguer, par exemple, 'neige' et 'pluie' au sein de leur taxème). En contexte, le second sème est virtualisé par l'effet de la qualification : on dit de la neige qu'elle est noire; corrélativement, pour la même raison, le sème afférent /noirceur/ y est actualisé.

Le sémème 'noire' contient hors contexte notamment le sème inhérent microgénérique /couleur/ (renvoyant au taxème des //couleurs// (plus exactement des //tons//), qui inclut des sémèmes comme 'noir', 'blanc', etc.) et le sème spécifique inhérent /noirceur/ (qui permet de distinguer, par exemple, 'noir' et 'blanc' au sein de leur taxème). En contexte, ces sèmes sont tous deux actualisés. Puisque le sème /noirceur/ est actualisé dans deux signifiés différents, 'neige' et 'noire', une isotopie /noirceur/ est établie.

Le titre renvoie à un *topos*, à un lieu commun littéraire (et non littéraire) qui fait du noir un élément dysphorique, néfaste (on le trouve, par exemple, chez Nerval : « soleil noir », « point noir »). Pour cette raison, le sème afférent macrogénérique /dysphorique/ est actualisé dans 'noire' (comme il est actualisé par un *topos*, unité sociolectale, on peut dire que le sème est afférent sociolectal).

Puisque la neige est dite noire, le même sème se trouve actualisé dans 'neige'; mais le sémème 'neige' est lui-même porteur potentiel, en vertu aussi d'un *topos*, du sème afférent /dysphorique/ : les deux sèmes se trouvent donc à se renforcer mutuellement et deviennent par là saillants; les deux sémèmes servent d'interprétant l'un pour l'autre. Nous considérons toutefois que l'effet de saillance, de mise en évidence, se fait surtout au profit du substantif, en vertu de l'orientation même de la qualification (les actualisations se font en général surtout de l'adjectif vers le substantif). Le sème /dysphorique/ étant actualisé dans deux signifiés différents, une isotopie /dysphorique/ se trouve constituée. Ce sème macrogénérique renvoie à la dimension //dysphorique//, opposée à la dimension //euphorique// (on peut aussi considérer que ces sèmes sont des modalités ; voir le chapitre sur la dialogique).

Par ailleurs, les sèmes /noirceur/ et /dysphorique/ étant corécurrents dans deux signifiés différents, on trouve donc dans le titre une molécule sémique /noirceur/ + /dysphorique/.

D'autres sèmes, évidemment, figurent dans le titre, en particulier /femme/ (voir dans le journal d'Aquin (cité dans Aquin, 1995: XXXIV) : «la nuit féminoïde», «la femme obscure», «la femme est noire», etc.) et /littérature/ (voir le «roman noir», caractérisé notamment, comme *Neige Noire*, par l'érotisme et les références religieuses). Terminons, sans prétendre épuiser le sens de ce titre, sur une connexion symbolique fort probable. Le signe « neige », on le sait, peut désigner de la « poudre de cocaïne » (*Le petit Robert*). Si le jeu homonymique était avérée, la connexion symbolique reposerait, d'une part, sur l'opposition entre les sèmes inhérents mésogénériques /météorologie/ et /toxicomanie/ (et/ou les sèmes inhérents microgénériques /précipitations/ et /drogues en poudre/) de, respectivement, 'neige' et 'cocaïne' et, d'autre part, l'identité entre leurs sèmes inhérents spécifiques /blancheur/ (il y a sans doute d'autres sèmes spécifiques identiques). Selon des proches, «Aquin était un habitué des médicaments (en particulier des amphétamines), expérimentés librement depuis sa jeunesse [...], pour maintenir son "dynamisme"» (Aquin, 1995: 175). Il a subi en 1963 une cure de désintoxication pendant les trois mois d'hospitalisation nécessités par une tentative de suicide (Aquin, 1995: 202). On retrouve une importante isotopie /médicament-droque/ dans plusieurs de ses oeuvres (par exemple, *Prochain épisode* et «De retour le 11 avril»), et dans *Neige noire* (1978 : 262) Linda dira : «C'est comme si j'étais intoxiquée par un divin poison...»

Pour faciliter les analyses sémiques, suggérons l'emploi de trois types de tableaux sémiques.

1. Dans la phase heuristique, exploratoire, de l'analyse, on commence par dégager sommairement les sèmes ou les isotopies présents ou par formuler des hypothèses en fonction des genres, des époques et des auteurs (par exemple, dans un texte du terroir : les isotopies /campagne/, /ville/, etc.). Le tableau heuristique permet de noter ces découvertes préliminaires.

Exemple de tableau sémique heuristique

N° de signifié	N° de référence (mot, vers, ligne, page, etc.)	SIGNIFIÉ	SÈME	JUSTIFICATION
1	v1	'signifié 1'	/X/, /Y/	
2	v1	'signifié 2'	/Y/	
3	v1	'signifié 3'	/X/	

La dénomination du sème, et de l'isotopie qu'il fonde, est particulièrement importante. On retiendra le nom qui donnera l'analyse la plus riche, en termes quantitatifs et qualitatifs, en jouant notamment sur le degré de généralité/particularité (par exemple, en passant d'/action/ à /mouvement/ à /danse/ à /valse/ ou vice-versa). Comme tout signifié comporte plusieurs sèmes, il peut se retrouver dans plusieurs des isotopies retenues pour l'analyse, voire dans deux isotopies incompatibles.

2. Dans la phase proprement analytique de l'analyse, on retient quelques sèmes ou isotopies intéressants en eux-mêmes (par exemple, la présence d'une isotopie /aérospatiale/ dans un roman d'amour) et/ou dans les relations qu'ils entretiennent avec d'autres sèmes ou isotopies. Le tableau analytique permet de noter les actualisations d'un sème donné dans le texte. On produit autant de tableaux analytiques que d'isotopies dont on veut rendre compte en détail (+ : sème actualisé; absence du signe d'addition : sème non actualisé, - : sème virtualisé).

Exemple de tableau sémique analytique

SIGNIFIÉ	SÈME /X/	JUSTIFICATION
'signifié 1'	inhérent	
'signifié 2'		
'signifié 3'	afférent	

Pour alléger les tableaux et l'analyse, on peut recourir à des critères limitatifs méthodologiques, par exemple en rejetant en tout ou en partie ce qu'on appelle les grammèmes libres (prépositions, pronoms, conjonctions, adverbes, articles, adjectifs non qualificatifs). Par ailleurs, plutôt que d'inclure dans le tableau tous les signifiés du texte analysé, on peut ne retenir que les signifiés indexés sur l'une ou l'autre des isotopies retenues pour l'analyse (en incluant les signifiés dont la non-indexation sur une isotopie retenue fera l'objet d'un commentaire). Cela s'avère utile pour les textes plus longs.

3. Le tableau synthétique permet de comparer les indexations de signifiés dans différentes isotopies retenues et par là de reconnaître la présence de molécules (dans notre tableau, une molécule /X/ + /Y/ apparaît dans les signifiés 1 et 2).

Exemple de tableau sémique synthétique

SIGNIFIÉ	SÈME /X/, mésogénérique	SÈME /Y/, mésogénérique	JUSTIFICATION
'signifié 1'	inhérent	afférent	
'signifié 2'	inhérent	inhérent	
'signifié 3'	afférent	(virtualisé)	

Le tableau synthétique facilitera la détection des relations logiques entre isotopies et entre sèmes et, notamment, la détection des molécules sémiques. La pertinence des molécules repérées est tributaire de la pertinence de chaque actualisation sémique la constituant, c'est pourquoi l'analyse isotopique préalable au repérage des molécules, du moins au repérage « visuel » par tableau, doit être conduite de manière rigoureuse.

Dans la dernière colonne du tableau, ou dans des notes de bas de page, on justifiera s'il y a lieu : (1) l'actualisation d'un sème (notamment lorsque les sèmes sont afférents : ils sont en principe plus sujets à caution que les sèmes inhérents); (2) La virtualisation du sème (par exemple, dans «neige noire», le sème inhérent /blancheur/ est virtualisé ; 'neige', dans ce contexte, ne saurait participer d'une éventuelle isotopie /blancheur/). Parfois il faut même justifier (3) la non-actualisation et (4) la non-virtualisation, si le lecteur pourrait croire, à tort, que tel sème devrait être jugé actualisé ou virtualisé. Dans tous les cas, les arguments invoqués sont des interprétants. Il faudra également justifier, le type de sème en cause : pourquoi serait-il inhérent/afférent, spécifique / micro-, méso-, macrogénérique, etc.?

L'analyse des éléments polysémiotiques

Productions polysémiotiques

Le texte entre les lignes pointillées est tiré de Louis Hébert (2012), « Adaptation », *Dictionnaire de sémiotique générale* [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

Polysémiotique (production -) : Une production sémiotique, qu'elle soit une occurrence (par exemple, tel texte), un type (par exemple, un genre littéraire considéré en tant que type) ou un système (une sémiotique), est le résultat d'une performance sémiotique. Elle peut faire intervenir une seule ou plusieurs sémiotiques. Une sémiotique (ou langage, au sens non uniquement linguistique du terme) est un système doté de formes (signifiants) manifestant des contenus ou sens (signifiés). Sera dite **polysémiotique** une production sémiotique qui met en présence deux sémiotiques ou plus. Des appellations concurrentes, plus ou moins synonymiques, existent, comme « pluricode » et « syncrétique ».

Les notions de monosémiotique et de polysémiotique sont relatives. Par exemple, on peut considérer que la danse est une monosémiotique, mais également qu'elle est une polysémiotique, faite de la combinaison de deux sémiotiques autonomes : chorégraphie et musique. La chorégraphie elle-même se décompose en gestes, déplacements, etc., qui peuvent être également considérés comme des sémiotiques. De plus, même des sémiotiques généralement réputées monosémiotiques peuvent être considérées, dans leur diversité interne, comme polysémiotiques. Par exemple, on pourra voir un texte comme le produit de l'interaction de deux sémiotiques : le fond et la forme, un roman comme le produit de l'interaction de la narration d'actions, de la description et du dialogue, etc.

Appelons **sémiotique dépendante**, une sémiotique qui n'apparaît généralement qu'au sein d'une sémiotique englobante (l'éclairage au théâtre, la ponctuation dans un texte, la description dans un roman). Appelons **sémiotique autonome**, une sémiotique qui, selon une typologie sémiotique donnée, peut apparaître seule (texte, image, théâtre, etc.) ou avec d'autres sémiotiques autonomes (par exemple, texte et image dans un livre illustré) ou encore avec des sémiotiques non autonomes (par exemple, texte et éclairage dans une installation).

Chaque sémiotique présente dans une production polysémiotique peut être analysée dans ses différents aspects et à l'aide de différentes approches, dont les théories et les **dispositifs** (sémiotiques ou autres). Les dispositifs étant des réseaux notionnels à vocation analytique, relativement simples et de portée restreinte mais rigoureux (modèle actantiel, carré sémiotique, etc.). Ces approches peuvent être spécialisées pour une sémiotique ou un type de sémiotique donnés ou encore générales (par exemple, le modèle actantiel peut être appliqué à des textes ou à des films). Nous ne ferons état ici pour l'essentiel que des considérations générales sur l'analyse des productions polysémiotiques.

Inventaire des sémiotiques coprésentes

La première étape nécessaire pour l'analyse des productions polysémiotiques est sans doute de dresser la liste des sémiotiques coprésentes dans la production ou susceptibles de l'être (on peut également considérer les sémiotiques qui ne peuvent être présentes). Cette typologie doit être faite en tenant compte des typologies existantes : on peut fondre plusieurs typologies, on peut modifier une typologie ou l'utiliser sans modifications. Par exemple, on peut considérer que le théâtre implique près d'une vingtaine de sémiotiques. Le tableau qui suit, adapté de Kowzan (1992 : 49), présente les sémiotiques ou langages, les caractérise et classe sommairement en fonction de différents critères.

Une typologie des sémiotiques de la représentation théâtrale

No	LANGAGE	FAMILLE DE LANGAGES	SUPPORT DU LANGAGE	ESPACE OU TEMPS	TYPE DE SIGNES
	LINGUISTIQUE				
01	VERBAL (parole)	texte de la partition prononcé	acteur	temps	signes auditifs (de l'acteur)
02	VERBAL PHONIQUE	inflexions phoniques			
03	TEXTUEL	texte montré sur scène	hors de l'acteur	espace	signes visuels (scripto-visuels) (hors de l'acteur)
04	TEXTUEL GRAPHIQUE	inflexions graphiques			
	NON-LINGUISTIQUE				
05	mimique	expression corporelle	acteur	espace et temps	signes visuels (de l'acteur)
06	geste				
07	mouvement				
08	maquillage	apparence extérieure de l'acteur		espace	
09	masque				
10	coiffure				
11	costume				
12	accessoire	aspect du lieu scénique	hors de l'acteur		signes visuels (hors de l'acteur)
13	décor			espace et temps	
14	éclairage				
15	musique	effets sonores non langagiers		temps	signes auditifs (hors de l'acteur ou acteur (ex. : chant))
16	bruit et bruitage				signes auditifs (hors de l'acteur ou acteur (ex. : bruit de pas))

Sémiotiques obligatoires et facultatives

Dans le cas des productions types, on pourra départager entre les sémiotiques obligatoires, facultatives (généralement présentes ou non) voire interdites. Par exemple, la parole est sans doute définitoire du théâtre et donc une sémiotique obligatoire (sinon il y a mime plus que théâtre). Des sémiotiques peuvent être facultatives mais généralement présentes (par exemple, la musique, les costumes, etc., au théâtre). Du type à l'occurrence, on pourra noter les sémiotiques obligatoires absentes (par exemple, du théâtre expérimental sans parole), les sémiotiques facultatives généralement présentes qui sont effectivement présentes (par exemple, du théâtre avec costumes) ou encore absentes (par exemple, du théâtre sans maquillage), les sémiotiques interdites mais pourtant présentes, etc.

METTRE ICI LE TABLEAU SUR LA COMBINAISON DES ÉLÉMENTS FACULTATIFS, ETC.

Caractérisations des sémiotiques

À cette étape, on caractérise une, plusieurs, toutes les sémiotiques présentes ou retenues. La caractérisation est susceptible de porter sur de très nombreux aspects (thèmes, styles, etc.) et ce, à l'aide de nombreuses approches (thèmes : sémiotique, analyse thématique traditionnelle, etc.; style : stylistique, rhétorique, etc.; etc.).

Nous distinguerons ici simplement deux grands types de caractérisation : l'**approche quantitative** - malheureusement souvent dévalorisée dans les études littéraires - et l'**approche qualitative** (une combinaison des deux types d'approches est également possible). Distinguons deux formes d'approches quantitatives : celle de l'extense, du nombrable (ce qu'on peut compter) et celle de l'intense, du mesurable (qu'on ne peut ou ne veut compter mais qu'on mesure tout de même en termes d'intensité : faible, moyenne, forte, etc.). On pourra donc utiliser une approche quantitative intense en stipulant, par exemple, l'intensité de présence d'une sémiotique donnée. D'un point de vue extense, on pourra considérer dans une représentation théâtrale, par exemple, le nombre, la longueur des répliques des personnages (en termes de mots, de lignes, de durées, etc.), le nombre et la durée des interventions musicales, etc. D'un point de vue qualitatif, on pourra, par exemple, pour ce qui est du texte, étudier les thèmes, les métaphores présentes (d'autres sémiotiques que la langue peuvent exploiter des métaphores), le rythme, etc. Évidemment, il ne s'agit que de quelques exemples parmi des centaines d'autres.

Types de présence d'une sémiotique

Nous parlons de présence d'une sémiotique, mais il faut savoir qu'il y a différentes **formes de présence**.

1. **Présence réelle** : par exemple, le textuel et le pictural (l'image) dans un livre illustré. On peut partir du principe (à nuancer sans doute) que la sémiotique d'appartenance est définie à partir de la fonction et de l'usage et non de la nature intrinsèque de l'objet. En conséquence, en principe, tout stimulus peut servir de signifiant pour toute sémiotique exploitant le même canal sensoriel : par exemple, un chapeau (vêtement) peut muter en accessoire (*En attendant Godot*).

2. **Présence thématisée** dans les signifiés : par exemple, un livre qui parle de sculpture ou d'art. Faisons remarquer qu'une sémiotique peut en thématiser plusieurs autres par généralisation sans les représenter explicitement spécifiquement. Par exemple, un poème peut parler de l'art de manière générale sans jamais parler spécifiquement de peinture, de sculpture, etc., tout en les englobant dans le propos de manière implicite. On peut partir du principe (à nuancer sans doute) que tout langage peut être thématisé dans tout autre : par exemple, l'éclairage dessinant un château (décor) ou des mots (texte). Si on considère que le personnage constitue une sémiotique, on établira aussi un principe à l'effet que tout langage peut produire des personnages. Par exemple, une horloge constitue un personnage dans *La cantatrice chauve* de Ionesco.

3. **Présence évoquée par les signifiés** : par exemple, un texte littéraire qui parle de Vénus sortant de l'eau évoque l'histoire de l'art, car ce thème ou motif y est bien plus important qu'en littérature. Autre principe duquel on peut partir (à nuancer aussi sans doute) : toute sémiotique peut se thématiser ou s'évoquer en elle-même : roman parlant de lui (mise en abyme autoréflexive), danse évoquant la danse (par exemple, une danse où l'on parodierait un cours de danse), etc.

4. **Présence évoquée par les signifiants** : par exemple, un poème dont la disposition spatiale évoque un travail pictural (calligramme, poésie concrète, etc.). En théorie, on peut prévoir une présence évoquée par un signe, en tant que combinaison globale d'un signifiant et d'un signifié ; mais sans doute cette présence est-elle analysable par le signifiant et le signifié séparément.

Présence et silence sémiotiques

La présence s'oppose évidemment à l'absence. Dans la pensée structuraliste, un signe ne prend sa valeur que relativement à d'autres signes coprésents et à l'absence d'autres signes (notamment celle des autres signes du même paradigme, de la même classe, qui n'ont pas été choisis dans la production). L'une des formes possibles de l'absence est le **silence sémiotique**. Le silence crée le fond sur lequel se détache plus ou moins l'événement sémiotique qui a alors le statut d'une forme sur un fond (si le silence est le fond absolu, il y a également des fonds qui ne sont pas constitués de silence, par exemple une basse continue en musique). Le silence sémiotique intervient dans les productions temporelles (texte, film, etc.) ou dans les productions spatiales (par exemple, dans un tableau, du canevas laissé vierge entre deux masses de couleurs) ou dans les productions spatiales « artificiellement » temporalisées (un parcours de vision passant d'une figure à une autre dans un tableau).

Le silence sémiotique intervient toujours juste avant le début d'une production sémiotique (par exemple, silence → début de la production au lever de rideau au théâtre, par exemple) et après celle-ci (par exemple, fin de la production → silence après la tombée du rideau). Le silence peut intervenir également en tant que valeur faisant partie de la production sémiotique, qu'il se place au tout début de l'œuvre (par exemple, un silence juste après le lever de rideau), au milieu (signe n → silence → signe $n+1$) ou à sa fin (par exemple, un silence juste avant la tombée du rideau).

Au sens le plus fort, le silence sémiotique serait l'absence de tout signe. Cette situation où un sujet observateur se placerait en dehors de toute décision sémiotique, c'est-à-dire d'une opération transformant un stimulus sensoriel en signifiant et/ou une représentation mentale en signifié, est toute théorique. → Décision sémiotique. Au sens où nous l'entendons ici, le silence sémiotique est l'absence d'un signe quelconque ou d'un signe donné ou d'un type de signes donné. Ce signe ou ce type de signe peut être attendu ou non et, en conséquence, le silence sémiotique peut être ordinaire ou marqué. Qu'un éléphant ne fasse pas partie de la distribution d'une pièce de théâtre est un silence sémiotique non marqué, parce qu'on ne s'attend à la présence du doux pachyderme dans une pièce de théâtre (mais son absence dans un cirque traditionnel sera marquée). Même chose pour l'absence de masques dans une pièce de théâtre moderne. L'absence de paroles dans une pièce

sera, elle, marquée, parce que de la parole est attendue. Autres exemples : le « dialogue » suivant intègre un silence sémiotique marqué : - « Dites oui je le veux. » - « ... »; une toile vierge exposée dans un musée constituera assurément un silence sémiotique marqué, jusqu'à la provocation. Un exemple de silence sémiotique marqué et provocateur se trouve dans le livre humoristique *Tout ce que l'homme sait de la femme* (Kazim' Enryen, 2007), dont les 100 pages n'affichent que du vide... Si un signe non attendu remplace un signe attendu, il n'y a pas silence, qui est une non-adjonction, mais substitution (par exemple : - « Dites oui je le veux. » - « Peut-être... »). Dans le cas d'une sémiotique oppositive, on peut opter : (1) pour un signe pour chaque terme de l'opposition (par exemple, un voyant vert allumé indiquera « en marche » et un rouge allumé, « arrêté »); ou (2) pour un signe pour un des termes de l'opposition et son absence pour l'autre terme (par exemple, le voyant vert allumé indiquera « en marche » et lorsqu'éteint, « arrêté »). Les communications téléphoniques reposent sur une sémiotique du second type : une sonnerie indique un appel et son absence, l'absence d'appel. On pourrait croire que seule la sonnerie est significative. Mais l'absence de sonnerie signifie continuellement : « Vous n'avez pas d'appel. Vous n'avez pas d'appel... » On choisit l'appel comme signe marqué, puisque c'est lui qui commande une action; il serait absurde (et désagréable) de faire sonner continuellement pour indiquer qu'il n'y a pas d'appel et de faire cesser la sonnerie lorsqu'on reçoit un appel. Les systèmes qui ne reposent pas sur la distinction signe marqué / signe non marqué mais sur deux signes opposés utilisent la redondance pour s'assurer de la bonne transmission et réception du message.

Le silence sémiotique, par exemple l'absence d'une sémiotique, peut ou non être considérée comme une manifestation même de cette sémiotique. Dans le premier cas, on pourra, par exemple, considérer le silence (au sens ordinaire d'absence de paroles) simplement comme une manifestation par la négative de la parole : « Comme le silence est parole, l'attitude mouvement, la nudité est costume au théâtre et dans le contexte socioculturel actuel. » (Girard et al., 1995). Dans cette optique, on peut considérer qu'un crâne rasé n'est pas l'absence d'une coiffure (mais de cheveux, oui), mais une coiffure particulière. Dans le second cas, on considérera plutôt que le silence de telle sémiotique n'est pas une manifestation par la négative de cette sémiotique, simplement son absence : la nudité au théâtre ne sera pas vue comme la présence d'un non-costume, mais une simple absence de costume.

Degré zéro d'une sémiotique

Le **degré zéro** est le type de présence prévisible d'une production sémiotique, d'une sémiotique ou d'un élément quelconque au sein de cette production. Le degré zéro correspond à la réalisation de la norme (on peut aussi l'appeler « norme » tout court). L'écart est la non-réalisation de la norme. Le degré zéro définit des attentes relativement à l'intensité et aux autres modalités de la présence. Différents degrés zéro sont toujours en interaction; ils sont définis respectivement en fonction de systèmes comme la culture, le sociolecte (qui définit discours, genres et sous-genres), l'idiolecte (le système propre à un producteur, par exemple un auteur) et le textoclecte (le système propre à la production en cause).

Par exemple, dans le genre « pièce de théâtre expressionniste », le degré zéro du maquillage est un maquillage à présence intense, à contrastes puissants, etc. Dans le genre « pièce de théâtre réaliste » (ou naturaliste), le degré zéro est un maquillage à présence estompée, visant (en principe) le naturel. Le degré zéro du genre le plus typique (par exemple, pour le théâtre, le théâtre réaliste) définit le degré zéro du groupe de genres concerné (par exemple, le théâtre en général). Les autres genres sont alors en écart ou non par rapport à cette norme, qui définit le degré zéro. Par exemple, le maquillage du théâtre expressionniste est en écart par rapport au maquillage du théâtre réaliste, qui définit le degré zéro du maquillage au théâtre en général. Puisqu'il répond adéquatement à une attente, le degré zéro est, en définitive, toujours d'une intensité de présence faible (les maquillages intenses du théâtre expressionniste sont en définitive atones relativement à ce genre théâtral, puisqu'attendus).

On peut former une échelle d'intensités de présence et y prévoir les échelons suivants : silence sémiotique, **signe minimal**, **signe maximal**. Où se situe le degré zéro sur cette échelle? Généralement entre le signe minimal et le signe maximal. Mais pas toujours : dans les œuvres d'arts minimalistes, par exemple, le degré zéro pourra se confondre avec le signe minimal ou du moins en être proche; dans les œuvres d'art maximalistes, le degré zéro coïncidera avec le degré maximal ou s'en rapprochera. Donnons un exemple grossier avec les costumes au théâtre : silence sémiotique : nudité (mais on a vu que l'absence de signe peut, d'une certaine manière, être vue comme un signe); signe minimal : cache-sexe; degré zéro : pantalon et chemise ou t-shirt (du moins pour un homme); degré maximal : costume surchargé par exemple à la Louis XIV voire costume-décor.

Opposées aux **productions sémiotiques maximaliste**, on peut distinguer les **productions sémiotiques minimalistes** où le signe ou les quelques signes qui les composent sont clairement perceptibles et celles où les quelques signes qui les composent sont plus difficilement perceptibles (parce que les stimuli sensoriels qui les sous-tendent sont relativement indifférenciés). Le poème « Le lac » de Garnier appartient à la première catégorie de productions sémiotiques minimalistes : il montre une lune (représentée par une parenthèse fermante) se réfléchissant (sous la forme d'une parenthèse ouvrante) sur l'eau d'un lac (représentée par une ligne droite horizontale formée de traits de soulignement). Les formes d'art minimalistes jouent parfois sur les limites de la perception sémiotiques, en rognant sur la marge de sécurité qui doit exister entre non-signes et signes ou entre un signe et un autre signe (par exemple, dans les toiles noires de Ad Reinhardt (1913-1967), au premier abord, on ne voit qu'un grand noir, puis on découvre d'infimes nuances). Des œuvres minimalistes peuvent être disertes en termes de nombre de signes aisément perceptibles. Cependant, ces signes peuvent simplement être la répétition *ad nauseam* d'un seul et même signe (par exemple, un poème lettriste formé de l'itération de « e »). Ou encore ces signes peuvent être différents mais dotés d'un contenu similaire et faible : les œuvres d'Opalka, formées de chiffres croissants de +1 à chaque fois : 1, 2, 3, etc. Enfin, une œuvre peut être minimaliste tout en étant parfaitement conformée en terme de perceptibilité, de nombre et de variété de signes. Ainsi la nouvelle « Le mannequin » de Robbe-Grillet est-elle sans doute davantage minimaliste par l'absence d'action que par le fait qu'elle soit très courte.

Relations entre sémiotiques coprésentes

L'analyse des polysémiotiques implique l'étude des relations entre sémiotiques coprésentes. Ces relations sont de différents ordres. On distinguera notamment les relations : comparatives (identité, similarité, similarité analogique ou métaphorique, opposition, altérité); présencielles (présuppositions simple et réciproque, exclusion mutuelle; corrélations converse et inverse); temporelles (simultanéité, simultanéité partielle, succession).

Relations comparatives

Pour qu'il y ait relation comparative, il faut qu'au moins un observateur donné en un temps donné dégage au moins une relation comparative entre deux éléments ou plus. → **Relation comparative**. En l'occurrence ici, ces éléments sont deux sémiotiques différentes coprésentes ou deux éléments coprésents relevant chacun d'une sémiotique différente. Un des effets de l'identité ou de la similarité est de mettre en saillance, en évidence les propriétés communes; celui de la non-identité ou de la non-similarité est de mettre en saillance les propriétés différentes. Exemplifions ces relations. Soit la relation entre le sens du titre (ou de la légende) et celui de l'image qu'il intitule :

1. Identité ou quasi-identité : titre : *Nuages et grelots* (Magritte), image : nuages et grelots;
2. Similarité : titre : *Les fanatiques* (Magritte), image : un oiseau qui plonge vers un feu au sol (similarité analogique ou métaphorique).
3. Opposition
 - 3.1 Contrariété : titre : *Personnage assis* (Magritte), image: un homme debout.
 - 3.2 Contradiction : titre : *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte), image: une pipe.
4. Altérité : titre : *La bonne foi* (Magritte), image: un homme avec une pipe en lévitation devant son visage.

L'identité ou la quasi-identité des signifiés produit de la **redondance**, soit, au sens le plus large, l'itération d'un même contenu. La redondance peut servir notamment à s'assurer de la bonne transmission et réception du contenu en contrant le bruit, c'est-à-dire les obstacles à ceux-ci (ou encore à la compréhension du contenu).

Parmi les formes de la similarité analogique, on trouve la **métaphore** (au sens large, qu'elle soit *in absentia* ou *in praesentia*) et l'homologation. La métaphore (par exemple, « cette femme est une fleur ») est une figure combinant au moins une relation d'opposition (entre sèmes, contenus génériques : ici humain vs végétal) et au moins une relation d'identité (entre sèmes, contenus spécifiques : ici fragilité, beauté, etc.). → Connexion. On partira du principe que toute sémiotique peut produire des métaphores. Il existe des **métaphores intrasémiotiques** : par exemple, au théâtre une canne (sémiotique de l'accessoire) symbolisera un sceptre (sémiotique de l'accessoire); et des **métaphores intersémiotiques** : un mannequin (sémiotique de l'accessoire) symbolisera un humain (sémiotique des personnages). Autrement dit, le métaphorisé et le métaphorisant

appartiendront à la même sémiotique ou non. Les métaphores peuvent prendre un même signifiant (plus exactement un même stimulus) et l'interpréter dans des sémiotiques différentes; par exemple, dans « La colombe poignardée et le jet d'eau » (Apollinaire), le « O » peut à la fois être vu textuellement et littéralement comme un vocatif (on invoque quelqu'un, comme dans « Ô toi, mon amour ») et visuellement et métaphoriquement comme la pupille d'un œil (le thème du regard est explicite ailleurs dans le poème). Lorsqu'un même signifiant (plus exactement un même stimulus) prend deux sens différents (au sein d'une même sémiotique ou d'une sémiotique à une autre), on parle de **polysémie** ou de polyvalence (le fait d'avoir plus d'une valeur).

Dans une homologation, l'un des deux termes d'une opposition donnée correspond à l'un des deux termes d'au moins une autre opposition, tandis que l'autre terme de l'opposition donnée correspond à l'autre terme de la seconde opposition et des éventuelles autres oppositions homologuées. Par exemple, soit l'opposition vie / mort et l'opposition positif / négatif, on peut dire qu'elles sont généralement homologuées, puisque la vie est généralement associée au positif et la mort, au négatif. Comme pour ce qui est de la métaphore, l'homologation peut être intrasémiotique ou intersémiotique. Par exemple, cas d'homologation intersémiotique, au théâtre, les lumières rouge / verte (sémiotique de l'éclairage) peuvent être homologuées aux personnages mauvais / bons (sémiotique des personnages).

Relations temporelles

Distinguons le temps réel (par exemple, celui de la projection d'un film) et le temps thématique, celui qui est inscrit dans les signifiés (par exemple, la durée de l'histoire racontée dans le film). Distinguons pour chaque phénomène temporel, la position (soit le moment où le phénomène intervient : par exemple, le 17 mai 2020, à 17h24) et la durée (soit l'étendue entre le point temporel initial et le point temporel final, par exemple, il s'écoule 1 minute entre 17h24 et 17h25). Le même principe vaut pour l'espace, pour lequel on peut donc distinguer la position et l'étendue.

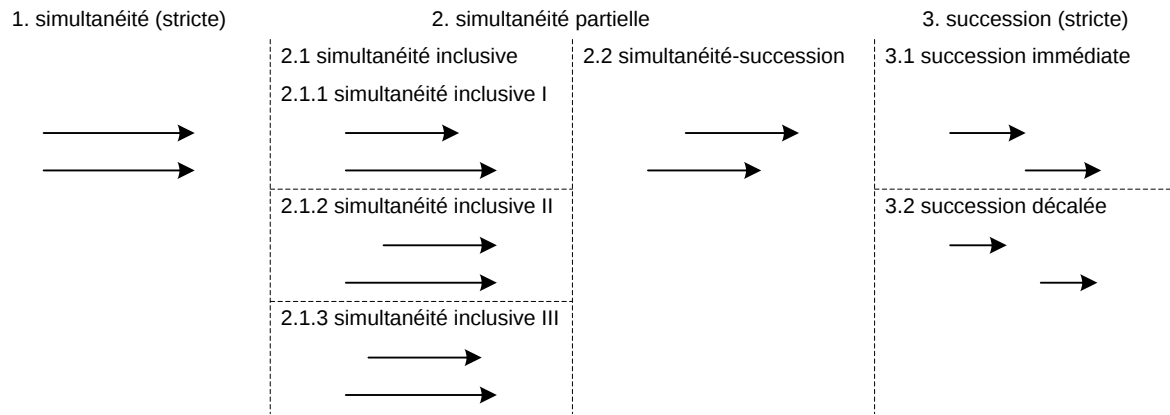
Au-delà de la distinction grossière, que nous dérivons de Lessing (1729-1781), entre **sémiotiques de l'espace** (image, sculpture, décor, etc.), **sémiotiques du temps** (texte, musique, bruitage, etc.), où des unités se succèdent, et **sémiotiques spatio-temporelles** (danse, installation, théâtre, cinéma, etc.), distinguons des sémiotiques ou langages : (1) à temps et **consécution** forcés : la projection d'un film en salle n'est pas en principe interrompue, ralentie, accélérée, inversée, etc.; (2) à temps libre mais consécution forcée : un texte se lit en principe d'un mot au suivant, mais on peut prendre une pause entre deux mots, on peut revenir en arrière, devancer, lire à rebours, etc.; (3) à temps et à consécution libres : on regarde une toile pendant le temps désiré, on passe de telle de ses figures à telle autre de son choix. → **Relation temporelle**.

Les principales relations temporelles dyadiques sont les suivantes :

1. Simultanéité (stricte);
2. Simultanéité partielle;
 - 2.1 Simultanéité inclusive (la durée de tel phénomène est entièrement englobée dans la durée de tel autre mais dépassée par celle-ci);
 - 2.1.1 Simultanéité inclusive avec coïncidence du point d'origine;
 - 2.1.2 Simultanéité inclusive avec coïncidence du point terminal;
 - 2.1.3 Simultanéité inclusive sans coïncidence du point d'origine ou terminal;
 - 2.2 Simultanéité-succession (forme de succession partielle);
3. Succession (stricte);
 - 3.1 Succession immédiate;
 - 3.2 Succession décalée (ou médiate).

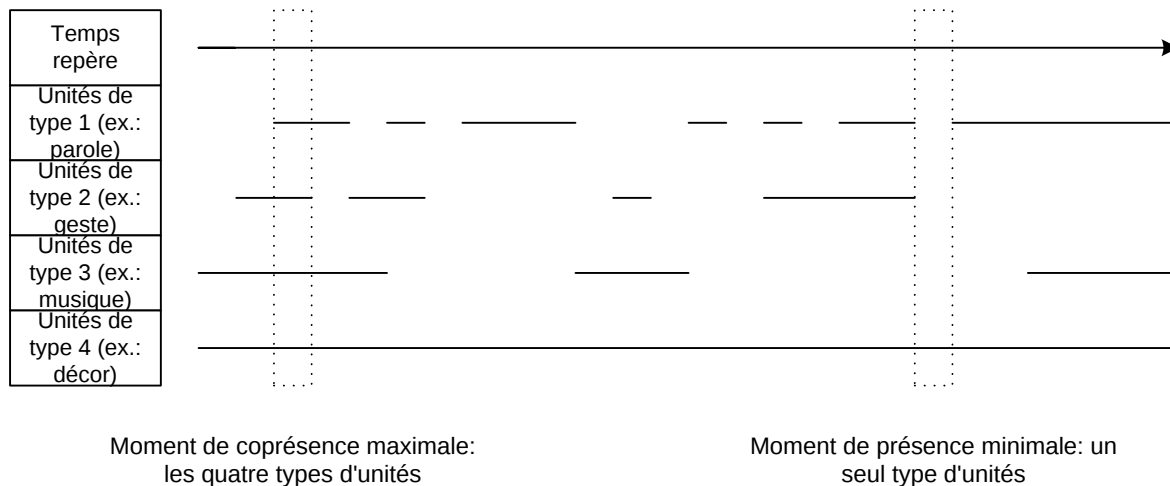
Le schéma suivant illustre ces relations temporelles.

Relations temporelles dyadiques



Le schéma qui suit représente une analyse temporelle de différentes sémiotique présentes dans une production théâtrale fictive.

Exemple d'analyse temporelle d'une production polysémiotique



Le schéma ne prend en compte que l'absence/présence des signes relevant d'une sémiotique donnée. Un autre schéma, en déployant abscisse et ordonnée, pourrait représenter également l'intensité de la présence de ces signes (soit en donnant les valeurs absolues, soit en « arrondissant », par exemple, en intensités basse, moyenne, élevée). Un tel schéma permet notamment de mesurer la présence d'une sémiotique en fonction du temps qui s'écoule. Le lecteur du schéma n'a alors qu'à faire la somme de la longueur des traits qui indiquent la présence de la sémiotique (pour produire le schéma on a déjà mesuré la longueur de la pièce et la longueur de chaque apparition de chaque sémiotique). On peut rapporter cette somme sur la durée totale de la pièce (indiquée par le trait fléché). On peut comparer cette somme à celle obtenue pour une autre sémiotique de la pièce, etc.

Comme le montre le schéma, on a affaire à une **polysémiotique pluriplane**, c'est-à-dire que des signes se superposent dans le même intervalle temporel. Une polysémiotique peut être **monoplane**, en ce cas les signes des sémiotiques différentes se succèdent simplement. On trouve cette situation, par exemple, dans un livre imagé (notamment les livres pour enfants où certains mots sont remplacés par des images que l'enfant est appelé à verbaliser). Un autre exemple peut être trouvé dans la langue, si on la considère comme une polysémiotique de par sa diversité interne, où les signes de ponctuation (sémiotique A) ne se superposent jamais au texte proprement dit (sémiotique B). Nous n'employons pas « pluriplane » et « monoplane » au sens que donne à ces mots Hjelmslev. → **Rythme**.

Dans le schéma, il y a un moment où toutes les sémiotiques « parlent » en même temps (voir le premier rectangle en pointillés). Il n'y a aucun moment de silence complet, où toutes les sémiotiques se seraient tuées en même temps. Évidemment, un tel silence, relativement aux sémiotiques en cause, se produit juste avant le début

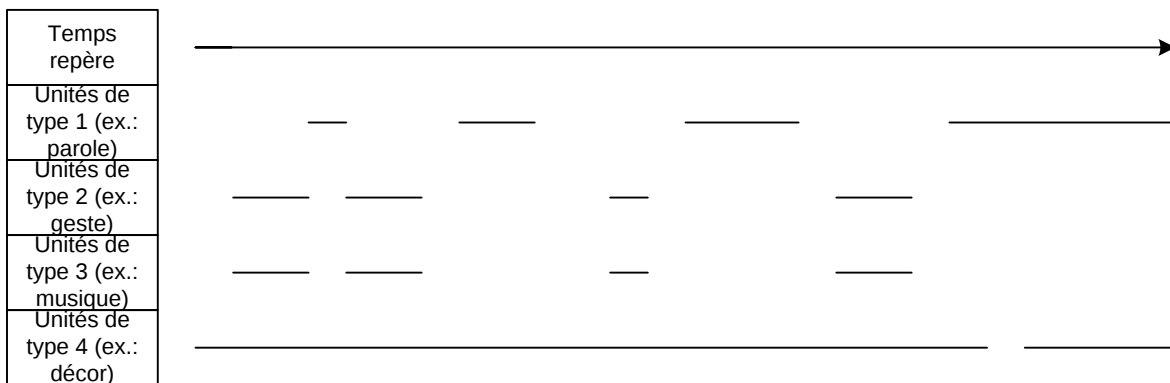
de la pièce et juste après elle. La situation qui se rapproche le plus du silence total durant la pièce est celui où seul le décor est présent (voir le second rectangle en pointillés).

Relations présencielles

Un tel schéma permet également de dépister facilement les relations présencielles: (1) **exclusion mutuelle** : si la sémiotique A est présente, la sémiotique B est absente et si la sémiotique B est présente, la sémiotique A est absente; (2) **présupposition réciproque** : si A est présente, B l'est et si B est présente, A l'est également; (3) **présupposition simple** : si A est présente, B l'est; mais si B est présente, A ne l'est pas nécessairement (on dit alors que A présuppose B). L'exclusion peut être mutuelle et alternative : un des deux éléments doit nécessairement être présent quand l'autre est absent. → **Relation présencielle**.

Illustrons ces relations présencielles avec ce qui se produit dans le schéma ci-dessous.

Exemple d'analyse des relations présencielles dans une production polysémiotique



Décor et musique : présupposition simple (la musique présuppose le décor mais pas l'inverse). Décor et geste : présupposition simple (le geste présuppose le décor mais pas l'inverse). Décor et parole : il n'y a pas de relation présencielle (la parole ne présuppose pas le décor, car il y a un moment où, bien qu'il y ait parole, il n'y a pas décor). Musique et geste : présupposition réciproque. Musique et parole : exclusion mutuelle. Geste et parole : exclusion mutuelle. La relation entre parole et geste et entre parole et musique n'est pas une exclusion mutuelle et alternative, car on voit des moments où aucun des deux langages n'est présent.

Plutôt que de voir les relations présencielles comme catégorielles, on peut les voir comme graduelles. Ainsi, on pourra dire qu'il y a relation présencielle si les phénomènes recherchés se manifestent, non pas nécessairement toujours, mais au moins majoritairement. Dans ce cas, dans le schéma, la parole présuppose le décor (même s'il y a un moment où il y a parole sans décor). La perspective graduelle permet de prendre en compte les corrélations. Une **corrélation directe** ou converse se produit si en augmentant la présence de la sémiotique A, on augmente celle de la sémiotique B et qu'en augmentant la présence de la sémiotique B, on augmente celle de la sémiotique A; même chose pour les diminutions. Une **corrélation inverse** se produit si en augmentant la présence de la sémiotique A, on diminue celle de la sémiotique B et qu'en augmentant la présence de la sémiotique B, on diminue celle de la sémiotique A, etc. Nous verrons plus loin qu'en général, une relation de corrélation inverse unit une sémiotique donnée aux autres sémiotiques qui lui sont coprésentes.

Les relations présencielles ne se produisent pas que dans la relation temporelle de simultanéité. Par exemple, cas de présupposition simple fondée sur la succession : acheter présuppose avoir auparavant gagné de l'argent, mais gagner de l'argent ne veut pas dire qu'on achètera nécessairement. Dans le schéma, on peut dire que parole et geste (et parole et musique) s'excluent mutuellement (en simultanéité); mais on peut également dire que la parole est toujours précédée par le geste et donc que le geste présuppose, en succession, la parole (mais la parole n'est pas toujours suivie d'un geste, puisque la dernière parole n'est pas suivie d'un geste).

Tout comme les relations présencielles, les relations comparatives sont a priori indépendantes des relations temporelles. C'est ainsi qu'une redondance (identité ou similarité) peut se produire en simultanéité (à l'intérieur d'une même sémiotique : deux voyants indiquant une action en cours; d'une sémiotique à une autre : un signal

sonore doublé d'un signal lumineux) ou en succession (à l'intérieur d'une même sémiotique : une sonnerie qui se répète; d'une sémiotique à une autre : un geste qui « répète » le mot dit plus tôt).

Effet de la coprésence des sémiotiques

La coprésence de sémiotiques différentes n'est qu'un cas particulier de la coprésence de deux éléments quelconques. L'effet ou les effets de cette coprésence peuvent être les suivants (dans tous les cas ou selon la nature particulière des éléments A et B en présence) :

1. A et B restent les mêmes séparément ou ensemble (en vertu du principe de compositionnalité qui sous-tend cette conception, le tout égale la somme des parties). → **Holisme**.
2. A et B forment quelque chose différent de leur simple addition (en vertu du principe d'holisme ou de non-compositionnalité qui sous-tend cette conception, le tout est plus que la somme des parties).

Nous dirons que la première hypothèse est au pire une réduction (inconsciente), au mieux une réduction méthodologique (c'est-à-dire consciente, explicitée et pertinente).

La seconde hypothèse se ramifie, selon que :

- 2.1. A modifie B (mais pas l'inverse);
- 2.2. B modifie A (mais pas l'inverse);
- 2.3. A et B se modifient mutuellement (holisme au sens strict).

Considérons que, au niveau le plus fondamental, deux sémiotiques en présence se modifient mutuellement. En conséquence, par exemple, une musique (A) dans un film n'aura pas la même nature, le même sens, effet selon qu'elle est accompagnée ou non de paroles (B). De plus, ses nature, sens ou effet varieront si l'on change les paroles pour d'autres. Le principe holiste (ou de non-compositionnalité) veut que le global, le « tout » (contexte, genre, etc.), détermine le local, la « partie » (texte, occurrence du genre, etc.). En conséquence, par exemple, une « même » partition musicale n'a pas les mêmes nature, sens ou effet selon qu'elle est jouée dans une pièce de théâtre ou dans un film. Évidemment, dans ce passage d'un tout à un autre, il y a également variations au niveau des parties (ici des éléments d'une pièce de théâtre, là d'un film).

Relation d'ancrage

Cela étant, une fois reconnue cette interaction bidirectionnelle fondamentale où chaque sémiotique en coprésence modifie les autres, on peut dégager à des niveaux plus « surfaciels » des interactions unidirectionnelles. Par exemple, on pourra dire qu'une légende **ancrer**, précise le sens de son image sans que la réciproque soit vraie. ~~On pourra dire également que la musique, au cinéma traditionnel, est en principe au service de l'image et non l'inverse.~~

Ainsi, l'**ancrage** (Barthes) est une relation de modification, généralement envisagée comme unilatérale, du sens d'une sémiotique par celui d'une autre (cas 2.1 ou 2.2). Plus précisément, une sémiotique A peut être explicite pour une sémiotique explicite B : on dira que A *ancrer* le sens de B. L'ancrage est une relation de complément (sémantique), de complétude, fort. Il existe évidemment aussi des relations de complément marginal d'information entre deux sémiotiques. Barthes envisage, semble-t-il, uniquement l'ancrage du sens de l'image par le texte. Nous élargissons la notion à toute sémiotique. Et nous considérons qu'elle peut s'appliquer également du texte vers l'image (par exemple, une vignette explicitant une définition d'une pièce mécanique complexe dans un dictionnaire). L'ancrage peut également être réciproque et aller du texte vers l'image et réciproquement. Le sens des mots précise celui des images ou l'inverse ou les deux, par la sélection d'un sens parmi tous les sens potentiels, notamment ceux moins prévisibles et donc nécessitant un ancrage ou un ancrage plus fort. Enfin, pris au sens le plus large, l'ancrage peut être intrasémiotique : un élément d'une sémiotique ancre alors le sens d'un autre élément de la même sémiotique (par exemple, un mot et sa définition).

Autres relations informatives

Nous avons vu la redondance et l'ancrage, relations que l'on peut qualifier d'informatives, en ce qu'elles touchent l'information, c'est-à-dire le contenu des sémiotiques. Quelques autres relations entremêlent relation informative

et relation temporelle. La fonction de relais (Barthes) entre sémiotiques se produit lorsqu'un contenu est exprimé d'abord dans une sémiotique donnée puis continué dans une autre sémiotique. Ce sera par exemple un geste qui termine un énoncé amorcé verbalement (par exemple, « Ça me va droit au... » suivi d'un geste pointant le cœur). Le **relais** est une fonction de complémentarité intense, en ce qu'elle est complétion, conjuguée à une relation temporelle de succession (immédiate ou décalée). Situons le relais dans une typologie de trois fonctions en généralisant une typologie des rapports geste-parole (Larthomas, présenté dans Girard et *al.*, 1995 : 45) : (1) prolongement (ou relais) (donc en succession) : par exemple, le geste, pour compléter l'énoncé, prend le relais de la parole; (2) **remplacement** (donc en succession) : par exemple, la parole s'efface au profit du geste qui assume seul l'énoncé au complet; (3) **accompagnement** (donc en simultanéité) : par exemple, le geste en même temps se joint plus ou moins à la parole. Comme le font remarquer Girard et *al.* : « L'association geste-parole appelle un rapport d'intensité (le geste n'apporte-t-il qu'un complément marginal d'information ou est-il essentiel à la compréhension de l'énoncé?) et un rapport de temporalité (les deux langages s'inscrivent-ils dans la simultanéité, ou l'un précède-t-il ou suit-il l'autre?). »

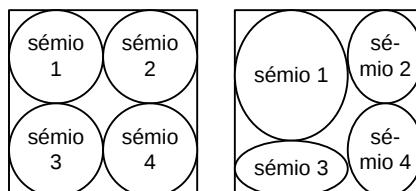
Au sein d'une production sémiotique, deux éléments, adjacents ou non, peuvent être, dirons-nous en employant des mots métaphoriques, simplement juxtaposés ou encore coordonnés. Pour prendre un exemple métaphorique simple : les Mayas juxtaposaient les pierres, puisqu'ils n'employaient pas de mortier, tandis que nous les coordonnons, par le mortier justement. La coordination suppose la présence et la médiation d'un tiers élément (fût-il fait de la matière de l'un et/ou l'autre des deux éléments, comme dans un fondu enchaîné au cinéma), qui fait la transition entre les formes et les unit. Une sémiotique donnée peut avoir pour rôle notamment de servir de **transition** entre des éléments d'une autre sémiotique. Il en va ainsi de la musique au cinéma ou au théâtre, qui sert souvent à faire la transition entre les séquences, les scènes, etc. Par exemple, au cinéma, la fin d'une séquence sera appuyée par l'apparition d'une musique, qui se maintiendra dans le début de la séquence suivante puis disparaîtra. Évidemment, toutes les transitions ne sont pas opérées par une sémiotique distincte de celle des éléments unis (et nous reprenons notre exemple du fondu enchaîné au cinéma). → **Transition**.

Présence graduelle des sémiotiques

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout considéré la présence/absence des sémiotiques de manière catégorielle (la sémiotique est présente ou non, sans gradation intermédiaire) et non graduelle. Comme nous l'avons dit, le degré de présence d'une sémiotique peut être noté par une valeur absolue ou une valeur « arrondie », par des mentions comme « faible », « moyenne », « forte », etc.

Partons du principe qu'une polysémiotique est un système dynamique où les différentes sémiotiques subissent des forces et contre-forces qui en définissent le degré de présence relatif. Dit autrement, on peut augmenter, conserver ou diminuer le degré de présence d'une sémiotique au sein de la polysémiotique. D'une certaine manière, les sémiotiques sont en concurrence. Employons une métaphore. Un objet polysémiotique est un système dont les sémiotiques se comportent comme des baudruches gonflées, comprimées dans un espace fermé et qui cherchent chacune à occuper le maximum d'espace. La quantité de signes pouvant être émis étant constante (l'espace fermé ne change pas de volume), seule la pondération relative des sémiotiques peut varier (le volume qu'occupe telle baudruche par rapport aux autres). Le schéma ci-dessous donne un exemple de variation de cette pondération relative. D'abord, on trouve quatre sémiotiques de force identique, puis intervient une modification de l'équilibre relatif par l'augmentation de la force d'une des sémiotiques (mise en saillance de la sémiotique 1) et la diminution corrélative de celle des autres (estompage plus ou moins grand des sémiotiques 2, 3 et 4).

Exemple de changement de l'équilibre dynamique de sémiotiques coprésentes



Cette métaphore n'est pas parfaite, pour plusieurs raisons. Même s'il y a une limite à l'assimilation des signes par les récepteurs (voir certains vidéoclips dont le montage est « trop » rapide), la force sémiotique n'est pas constante. Et il y a des œuvres avec peu de signes et de faible intensité et d'autres avec beaucoup de signes et

de forte intensité, etc. L'intensité sémiotique pourra rendre vrai l'adage : « Trop d'information tue l'information » (à moins que ce « trop d'information » ne soit justement le message même, pour reprendre l'adage de McLuhan : « Le message c'est le médium »).

Quoi qu'il en soit, dans cette métaphore, si le producteur met l'accent sur telle sémiotique, il se trouve par le fait même à atténuer l'importance relative des autres sémiotiques. Il y a donc un **mixage sémiotique** qui définit l'intensité relative de chaque sémiotique, globalement (dans la production en général) et localement (dans tel passage). Ce mélange est réalisé par les différents émetteurs de la polysémiotique : par exemple, pour le théâtre, l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, l'acteur, etc. Au sein d'une même sémiotique, il y a également un mixage des différents éléments qui la constituent.

Rastier considère que tout comme il y a une perception des stimuli sensoriels, il existe une **perception sémiotique** (des signifiants et même des signifiés). → **Perception sémiotique**. Certains éléments de plus faible intensité mais répétitifs (par exemple, les thèmes fondamentaux d'un texte) constituent des fonds sur lesquels les formes, de plus forte intensité mais en plus faible nombre, se manifestent. Plus une forme est saillante, plus son degré de présence est fort, plus elle est à l'avant-plan perceptif. On peut distinguer trois grands degrés de présence : saillant, neutre, estompé. Et trois opérations sur le degré de présence : diminution (par exemple, de neutre à estompé), augmentation (par exemple de neutre à saillant) et conservation (par exemple, de neutre à neutre).

Donnons des exemples. Par rapport au théâtre contemporain, la tragédie classique française met en saillance le texte; par rapport au théâtre naturaliste (ou réaliste), le théâtre pauvre (Grotowsky), met en retrait l'accessoire, le décor, etc. La tragédie classique française exacerbe la parole au « détriment » des autres langages, qui demeurent exploités de manière rudimentaire. À l'opposé, le théâtre moderne, souvent en réaction au théâtre d'auteur, diminuera la part du texte au profit d'autres langages, autrefois secondaires : « Ainsi A. Artaud mettait-il l'accent sur l'aspect non verbal du théâtre (théâtre de la cruauté), à l'opposé du classicisme français et de Goethe (à Weimar), qui privilégiaient les aspects (para)verbaux. » (van Gorp et al., 2001 : 476).

La forme extrême de la mise en saillance est l'exacerbation d'une sémiotique ou, « pire », la production d'un « monopole sémiotique » (la sémiotique de l'acteur chez Grotowsky). La forme extrême de l'estompage est la neutralisation ou, « pire », la disparition d'une sémiotique. Si la force relative des sémiotiques ne correspond pas aux attentes (relatives au genre, à l'idiolecte de l'auteur, etc.), il y a écart et création d'un effet esthétique (bon ou mauvais) puissant. Ce serait le cas, par exemple, d'un théâtre où la sémiotique principale serait le décor. En définitive, on se demandera quelle est l'importance proportionnelle de telle sémiotique présente et si cette importance est conforme aux attentes assorties au degré zéro.

En plus d'être, au point de vue de sa prégnance, principale / secondaire, une sémiotique peut être **indépendante**, subordonnante ou subordonnée. Une **sémiotique subordonnée** a pour principale fonction d'appuyer une **sémiotique subordonnante**. Ce sera, par exemple, la musique dans la cinématographie habituelle, l'image par rapport au texte dans un roman illustré (mais pas dans un roman graphique). Ainsi en va-t-il, dans cette citation, de la fonction du décor, auxiliaire relativement à la parole et aux gestes : « Le décorateur Lucien Gouttaud affirme que son rôle ne consiste pas à faire voir, mais à « repousser violemment les mots et les gestes sur les spectateurs ». » (Girard et al., 1995 : 92). Voici un exemple d'émancipation d'une sémiotique tenue pour auxiliaire jusqu'à récemment : Girard et al. (1995 : 79) notent que « dans le drame wagnérien l'orchestre n'est plus simple accompagnement ou soutien des voix mais traduit l'action dans son langage, dialogue avec le texte chanté, permet de suivre l'évolution des personnages soulignée par l'interférence des leitmotive ». L'ancrage unilatéral dont nous avons parlé participe d'une telle relation entre sémiotique subordonnée et sémiotique subordonnante.

Pondération et intensité des mélanges de sémiotiques

Quand deux éléments ou plus sont mélangés, on peut caractériser deux choses : la pondération des éléments mélangés et le degré d'intensité du mélange. La **pondération**, dans le mélange à obtenir ou le mélange obtenu, des éléments mélangés peut être décrite de différentes manières (par exemple, un peu de A, beaucoup de B; 25 % de A, 75 % de B). La pondération peut être caractérisée selon que le mélange est équilibré (50 % de A et 50 % de B) ou avec dominance de l'un des éléments mélangés (par exemple, 70 % de A et 30 % de B).

L'analyse des éléments sociologiques (à venir)

L'analyse des éléments psychanalytiques (à venir)

L'analyse du recueil (à venir)

L'analyse des noms propres (onomastique) (à venir)

L'analyse des réécritures : les opérations de transformation (à venir)

L'analyse des personnages (à venir)

Ouvrages cités

Théorie littéraire et autre

- BARSKY, R. F. (1997), *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec.
- BÉNAC, H. et B. RÉAUTÉ (1993), *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette.
- BERGEZ, D. (dir.) (2011), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.
- COMPAGNON, A. (1997), « Critique littéraire », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 415-432.
- COURTÉS, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DELCROIX, M. et F. HALLYN (dir.) (1987), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.
- DUCROT, O. et T. TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- ENRYEN, Kazim' (pseudo.) (2007), *Tout ce que l'homme sait de la femme*, Montréal, Multimédia Robert Davies.
- FOUQUIER, É. (1984), *Les effets du sémiologue*, Diogène, 1984.
- GERBIER, L. (2006), « Féminisme », dans M. Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université.
- HALLYN, F. (1999), « Littérature et histoire des idées », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, p. 241-252.
- HÉBERT, L. (2000), « Analyse et représentation des topoï », *Esthétiques de l'hétérogène*, Tangence, 64, automne, p. 25-48.
- HÉBERT, L. (2007), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges.
- HJELMSLEV, L. (1968-1971) [1943], *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- JACQUES, F. (2008), « Pragmatique », *Encyclopedia universalis* [en ligne], s.l., url : <http://www.universalis-edu.com.proxy.uqar.qc.ca/encyclopedie/pragmatique/#> (page consultée le 29 septembre 2011)
- LANSON, G. (1998) [1910], « La méthode de l'histoire littéraire », reproduit dans Melancon, R., Nardout-Lafarge, É., Vachon, S., *Le portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 393-414.
- MICHAUD, G. (1987), « Introduction à l'orientation lacanienne », dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 277-287.
- MILLY, J. (2001), *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin.
- MOESCHLER, J. et A. REBOUL (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- NATTIEZ, J.-J. (1997), « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », *Protée*, 25, 2, automne, p. 7-20.
- NEVEU, F. (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin.
- PAQUIN, M. et R. RENY (1984), *La Lecture du roman; une initiation*, Mont-Saint-Hilaire, La Lignée.
- PELCKMANS, P. (1999), « Littérature et histoire des mentalités », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, p. 253-265.
- RASTIER, F. (à paraître), « Glossaire ».
- RASTIER, F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France.
- RASTIER, F. (2004), « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », *Texto!* [en ligne], url : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html (page consultée le 1er octobre 2011)
- RASTIER, F. (2011), *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion.
- RAVOUX-RALLO, É. (1999), *Méthodes de critique littéraire*, Paris, A. Colin.
- RORTY, R. (1996), « Le parcours du pragmatiste », dans U. Eco et al. (1996), *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, p. 81-99.
- SMEKENS, W. (1987), « Thématique », dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 96-112.
- ST-GELAIS, R. (2007) [1994], « La lecture erratique », dans B. Gervais et R. Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 175-190.
- THUMEREL, F. (1998), *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- VAN GORP et al. (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
- WELLEK, R. et A. WARREN (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- ZIMA, P. (2000), *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

Méthodologie

- BARILARI, A. (1988), *Méthode pour la dissertation : énonciation, documentation, ordonnancement, rédaction*, Paris, SEDES.
- BÉNAC, H. et B. RÉAUTÉ (1993), *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette.
- BERGEZ, D. (1989), *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas.
- BLACKBURN, P. (1994), *Logique de l'argumentation*, St-Laurent (Québec), Erpi.
- BORDAS, É. et *ali.* (2002), *L'analyse littéraire, notions et repères*, Paris, Nathan.
- DASSONVILLE, M. (1960), *La dissertation littéraire : conseils pratiques aux futurs bacheliers*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DÉPARTEMENT DE LETTRES (s.d.), *L'indispensable*, Québec, Cégep François-Xavier-Garneau.
- FRAKLAND, M. (1998), *Comment faire une analyse de texte*, Montréal, ERPI.
- GICQUEL, B. (1979), *L'explication de textes et la dissertation*, Paris, Presses universitaires de France.
- GOULET, L. (1987), *Cahier de méthodologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HÉBERT, L. (2005-) (dir.), *Signo – Site Internet bilingue de théories sémiotiques* [en ligne], Rimouski, UQAR, <http://www.signosemio.com>.
- LABERGE, J. (s.d.), « Les sophismes », *Le site du vieux Phil* [en ligne], Montréal, url : http://www.cvm.qc.ca/jlaberge/103/Notes_de_cours/SOPHISMES.pdf (page consultée le 1er octobre 2011).
- LABRE, C. et P. SOLER (1995), *Méthodologie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAFORTUNE, M. et D. CYR (1996), *La dissertation critique par l'exemple*, Laval, Mondia.
- LAFORTUNE, M. et S. MORIN (1996), *L'analyse littéraire par l'exemple*, Laval, Mondia.
- MARINIER, N. (1996), *Commentaire composé et explication de texte*, Paris, Seuil.
- MECHOULAN, É. (s.d.), « Présentation, revue *Intermédialités* [en ligne], s.l., url : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/> (page consultée le 29 septembre 2011)
- MERLIN, H. (1996), *La dissertation littéraire*, Paris, Seuil.
- PILOTE, C. (1997), *Français ensemble I*, s.l., Études vivantes.
- RASTIER, F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, p. 86-87.
- SIMONET, R. et J. SIMONET (1999), *Savoir argumenter*, Paris, Éditions d'organisation.
- TREMBLAY, R. (1994), *Savoir Faire : précis de méthodologie pratique*, Montréal, McGraw-Hill.

Annexe : Les références par l'exemple

1. Deux systèmes

Il existe deux grands systèmes de référence : le système avec abréviations latines et le système auteur-date, d'origine anglo-saxonne. Nous en présenterons les principes les plus importants. Il faut garder à l'esprit que plusieurs principes secondaires ne sont pas exposés. De plus, des variantes des principes retenus existent (place des éléments différente, ponctuation différente, etc.). L'important est qu'on adopte un système et des règles précises et qu'on n'en change pas dans un même texte.

2. Le système avec abréviations latines

Le principe général du système avec abréviations latines est qu'on donne la référence complète d'un document (au sens large : livre, article, chapitre de livre, site Internet, etc.) la première fois, mais qu'on emploie des abréviations (parfois aussi, facultativement, des formes abrégées) pour les références ultérieures à ce document. Les principales abréviations latines pour les références sont : (1) « *ibid.* », mis pour « *ibidem* » (« au même endroit ») ; (2) « *id.* », mis pour « *idem* » (« le même (auteur) ») ; (3) « *loc. cit.* », mis pour « *locus citatus* » ou « *loco citato* » (« au lieu cité ») ; (4) « *op. cit.* », mis pour « *opus citatus* » ou « *opere citato* » (« dans l'ouvrage cité »). « *Loc. cit.* » et « *op. cit.* » s'emploient de la même manière, à la différence que le premier s'utilise pour les articles et le second, pour les livres et assimilés (sites Internet, films, cédés, cédéroms, etc.). Comme tout mot ou expression en langue étrangère, les abréviations latines de référence s'écrivent toujours en italiques.

REMARQUE : UNE AUTRE VARIANTE DU SYSTÈME AVEC ABRÉVIATIONS

Des professeurs du Département emploient une autre variante du système de référence avec abréviations : ils préconisent l'utilisation d'abréviations françaises. Tout « *op. cit.* », tout « *loc. cit.* » et tout « *ibid.* » y sont remplacés par le prénom et le nom de l'auteur (jamais remplacés par « *id.* »), suivis du titre (au complet ou en abrégé), puis de la mention « ouvr. cité, p. x » ou, dans le cas d'un article, de la mention « art. cité, p. x ».

D'autres éléments latins ou français se retrouvent dans les références et/ou les notices bibliographiques. Plusieurs seront employés dans les pages qui suivent.

<i>cf.</i>	« <i>confere</i> », peut être remplacé par « voir » (voir l'exemple 42).
<i>et al.</i>	« et <i>alii</i> », peut être remplacé par « et autres ». Lorsqu'il y a plus de trois personnes impliquées dans une même fonction éditoriale (auteurs, directeurs, etc.), s'emploie après le nom de la première personne en remplacement du nom des autres personnes (voir l'exemple 34).
<i>s.n.</i>	sans nom.
<i>s.d.</i>	sans date.
<i>s.é.</i>	sans éditeur.
<i>s.l.</i>	sans lieu.
<i>s.l.n.d.</i>	sans lieu ni date (voir l'exemple 44).
<i>n.p.</i>	non paginé.
<i>p.n.ch.</i>	page non chiffrée.
<i>ms</i>	manuscrit (voir l'exemple 44).
<i>in</i>	« dans », peut-être remplacé par « dans » (voir l'exemple 40).
<i>in-f^o</i>	in-folio (format de document écrit) (voir l'exemple 43).
<i>in-4^o</i>	in-quarto (format de document écrit).
<i>in-8^o</i>	in-octavo (format de document écrit).
<i>in-6</i> (et plus)	in-six, in-douze, in-seize, in-vingt-quatre, in-trente-deux, etc. (formats de document écrit : pliure). La mention du format n'est essentielle que pour les livres anciens (en gros, avant 1850).

Le tableau ci-dessous indique les principaux cas de figure du système avec abréviations latines. Dans la deuxième colonne, on trouve le cas de figure et, sur la ligne en dessous, apparaît la règle d'écriture ou une autre précision. Dans la colonne suivante se trouvent des exemples.

	PRINCIPAUX CAS DE FIGURE	EXEMPLES
01	Première référence d'un document Elle s'écrit au long. Les prénoms des références seront tous donnés au long ou tous remplacés par l'initiale.	¹ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 25.
02	Références ultérieures consécutives du même document à la même page <i>Ibid.</i>	¹ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 25. ² <i>Ibid.</i> (= <i>Les Amis</i> , p. 25)
03	Références ultérieures consécutives du même document à des pages différentes <i>Ibid.</i> , p. x.	¹ 1. Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 25. ² <i>Ibid.</i> , p. 40 (= <i>Les Amis</i> , p. 40)
04	Référence à un second document d'un auteur dont on a déjà donné la référence d'un autre document <i>Id.</i> , <i>Titre</i> , etc.	¹ Steeve Dumais, <i>Les Ennemis m'énervent</i> , Paris, Minuit, 2000, p. 15. ² <i>Id.</i> , <i>Les Amoureux transis qui nous supplient</i> , Québec, L'instant même, 2001, p. 42.
05	Référence ultérieure non consécutive d'un document d'un auteur dont on n'a cité préalablement aucun autre document Prénom Nom de l'auteur, <i>op. cit.</i> , p. x.	¹ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 50. ² Steeve Dumais, <i>Les Ennemis m'énervent</i> , Paris, Minuit, 2000, p. 15. ³ Pierre Beaulieu, <i>op. cit.</i> , p. 40.
06	Référence ultérieure non consécutive d'un livre ou assimilé après une citation d'un autre document du même auteur Prénom Nom de l'auteur, <i>Titre au long ou abrégé</i> , <i>op. cit.</i> , p. x.	¹ Steeve Dumais, <i>Les Ennemis m'énervent</i> , Paris, Minuit, 2000, p. 15. ² Steeve Dumais, <i>Les Amoureux transis qui nous supplient</i> , Québec, L'instant même, 2001, p. 42. ³ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 17. ⁴ Steeve Dumais, <i>Les Amoureux transis...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 46.
07	Référence ultérieure non consécutive d'un article après une citation d'un autre document du même auteur Prénom Nom de l'auteur, « Titre au long ou abrégé », <i>loc. cit.</i> , p. x.	¹ Steeve Dumais, « L'Enfant intérieur », <i>L'Actualité</i> , vol. 20, n° 4, avril, 2001, p. 17. ² Steeve Dumais, <i>Les Amoureux transis qui nous supplient</i> , Québec, L'instant même, 2001, p. 42. ³ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990, p. 17. ⁴ Steeve Dumais, « L'Enfant intérieur », <i>loc. cit.</i> , p. 23.
08	Références multiples d'un document (par ex., un poème) qui est l'objet d'analyse de du document citeur (l'analyse de ce poème) On peut suspendre le système de référence habituel, en indiquant dans la note de la première référence au document que dorénavant on donnera simplement le numéro de page de la citation entre parenthèses dans le corps du texte.	J'analyserai <i>Les Amis</i> ¹ . Ce texte dit que « les amis sont irremplaçables » (p. 33). ¹ Pierre Beaulieu, <i>Les Amis</i> , Montréal, Boréal, 1990. Dorénavant on donnera le numéro de page de la citation de ce livre entre parenthèses dans le corps du texte.

3. Le système auteur-date

Dans le système auteur-date, une référence se fait en indiquant le nom de famille de l'auteur (ou le nom de l'institution, du groupe, etc., s'il n'y a pas d'auteur-personne), suivi de l'année et, s'il y a lieu, de la page ou des pages de la citation. Nom et année sont séparés d'une virgule, tandis que la page est annoncée par un deux-points. Ce système impose de joindre une bibliographie à son texte, c'est là où le lecteur complètera la référence.

REMARQUE : D'AUTRES VARIANTES DU SYSTÈME AUTEUR-DATE

D'autres variantes de ce système existent : par exemple, ne pas placer de virgule entre le nom et l'année ou faire précéder la page, non pas d'un deux-points, mais de l'abréviation « p. ».

Le système auteur-date possède sur le système avec abréviations latines deux grands avantages. Il libère les notes, qui sont alors toutes des notes de contenu (le prix à payer est un corps du texte un peu plus lourd). De plus, le système avec abréviations latines nécessite une révision des notes de référence dès que le texte est remanié (déplacements, ajouts ou suppressions de citations) ; tandis que l'autre système en fait l'économie. Même si on choisit d'exploiter dans ses textes le système auteur-date, il demeure essentiel de comprendre le système avec abréviations latines puisqu'on le rencontrera inévitablement dans ses lectures.

Voici un exemple de texte qui exploite le système auteur-date.

* * *

Introduction — Je propose dans ce livre une analyse du désormais classique roman de Tod Tremblay (1952), *Légume fatal*. Ce roman se veut « une métaphore des dangers de l'adultère excessif » (Tremblay, 1952 : 23). Le béotien qui ne connaîtrait pas cet auteur pourra se reporter à une excellente présentation de Ben Benoit (2005 : 14-130). La méthode employée pour la présente étude sera l'analyse thématique ambiophonique développée par Cap'tain Krouz (1998) dans son ouvrage du même nom. Cette approche nouvelle, donc meilleure, surclasse l'approche stéréophonique, au binarisme et au structuralisme réducteurs, au métalangage compliqué parce qu'il n'est pas le nôtre. On le sait, une excellente analyse thématique ambiophonique d'un autre roman de Tod Tremblay, *Abstraction létale* (Tremblay, 1980), est l'œuvre de Aarnold Bécédaire (1992 : 20-40) ; mais, à notre connaissance, aucune analyse ambiophonique ne porte sur *Légume fatal* : c'est pourquoi on a subventionné les yeux fermés ce nouveau champ de recherche porteur, structurant, efficient et synergique.

Je remercie ma femme pour son indéfectible soutien et café, ainsi que mes collègues et la communauté intellectuelle pour leur morne indifférence, sans laquelle on n'a pas le goût de se dépasser.

* * *

Pour comprendre comment produire une bibliographie, on s'inspirera des notices bibliographiques présentées dans le tableau qui suit, mais également des références présentées ci-dessus et ci-dessous pour exemplifier le système avec abréviations latines. En effet, après quelques transformations, une référence complète devient une notice bibliographique : par exemple, on inverse prénom et nom, on met en majuscules le nom, on indique la date entre parenthèses après le prénom (pour faciliter le repérage), etc.

Par exemple cette note de référence : Benji Beaulieu, *Mes Amis les chiens*, Paris, Gallimard, 2004, p. 3.

Deviendra cette notice bibliographique : BEAULIEU, Benji (2004), *Mes Amis les chiens*, Paris, Gallimard.

	CAS DE FIGURE	EXEMPLE DE RÉFÉRENCE	NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE ASSOCIÉE À L'EXEMPLE
09	Référence à un document Nom de l'auteur, année : p. x ou p. x-y.	(Soriol, 2006 : 7-8)	SORIO, Gorlot (2006), <i>Histoire du tricot</i> , Paris, Gallimard.
10	Référence à une partie du paratexte d'un document — c'est-à-dire dossier, préface, présentation, etc. — dont l'auteur n'est pas l'auteur du document	(Eco, 1999 : 3)	ECO, Umberto (1999), « Préface », dans L. Hébert, <i>Les Signes</i> , Paris, Gallimard.
11	Référence à une partie (chapitre, section, article d'encyclopédie, etc.) d'un document collectif (avec directeur)	(Corbeil, 1985 : 14)	CORBEIL, Hector (1985), « Poèmes », dans B. Simon (dir.), <i>L'Œuvre de Boule Noire</i> , Paris, Gallimard.
12	Référence à une partie d'un document lorsque partie et document ont le même auteur	(Blanc, 2000 : 48)	BLANC, White (2000), « Par où commencer ? », <i>Initiation au malheur</i> , Paris, Gallimard, p. 12-50.
13	Référence globale à un document ou à une partie de document Pour une partie de document, on n'a pas besoin d'indiquer les pages de début et de fin : elles sont indiquées dans la bibliographie.	(Bigras, 2004)	BIGRAS, Jehan (2004), « Tout sur le Vide », <i>Tangence</i> , vol. 8, n° 2, p. 14-25.
14	Documents ou parties de documents du même auteur publiés la même année On fait suivre l'année de publication d'une lettre de l'alphabet, en commençant par « a », et ce, par ordre chronologique de publication s'il est possible d'établir cet ordre.	(Tremblay, 1980a) (Tremblay, 1980b)	TREMBLAY, Tod (1980a), <i>Rencontre létale</i> , Paris, Gallimard. TREMBLAY, Tod (1980b), <i>Horreur à St-Fabien</i> , Paris, Gallimard.
15	Référence dans une note Elle se donne de la même manière que dans le corps du texte.	La neige est un thème fabuleux ¹ . ¹ . Leclerc (2000 : 13) est d'accord.	
16	Référence en dehors d'une parenthèse	Pour des détails, on consultera Hervais, 1991 : 23.	
17	Document avec deux ou trois auteurs ou directeurs On donne les noms de tous les auteurs ou directeurs.	(Blin, Dion et Guay, 2007 : 81)	BLIN, Maurice, DION, Stéphane et Pierre GUAY (2007), <i>L'Amour</i> , Paris, Gallimard.
18	Document avec plus de trois auteurs ou directeurs On donne le nom du premier auteur ou directeur et on le fait suivre de « et al. » ou de « et autres ».	(Aaron et al., 1980 : 23)	AARON, Aristide et al. (1980), <i>L'Espoir est-il permis ?</i> , Paris, Gallimard.
19	Document collectif (avec directeur) Dans la référence, on n'a pas de besoin de faire suivre de « dir. » le nom du directeur, puisque cette information apparaît dans la bibliographie.	(Daoust, 2005 : 32)	DAOUST, Cléandre (dir.) (2005), <i>De la Poutine</i> , Paris, Gallimard.
20	Références multiples d'un document qui est l'objet d'analyse (par. ex. un poème) du document citeur (une analyse de ce poème) On indique dans une note que dorénavant on donnera le numéro de la page entre parenthèses dans le corps du texte.	J'analyserai <i>Les Amis</i> ¹ (Beaulieu, 1990). Ce texte dit que « les amis sont irremplaçables » (p. 33). ¹ . Dorénavant on donnera simplement le numéro de page de la citation de ce livre entre parenthèses dans le corps du texte.	
21	Citation de seconde main, ou double citation Nom de l'auteur cité, cité dans Nom de l'auteur, année : p. x.	(Aristote, cité dans Bérubé, 1989 : 2)	BÉRUBÉ, Ben (1989), <i>Les Vieux Croulants grecs</i> , Paris, Gallimard.
22	Référence d'une annotation qui n'est pas de l'auteur du document mais de celui qui a préparé l'édition Nom de l'auteur de l'annotation, dans Nom de l'auteur du document, année : p. x.	(note de Aubé, dans Jarry, 2005 : 25)	JARRY, Alfred (2005), <i>Ubu soit</i> , édition préparée et annotée par Jean Aubé, Paris, Gallimard.

4. Règles spécifiques d'écriture des références

Maintenant que nous avons vu les principes généraux des deux systèmes de référence, approfondissons notre connaissance des règles d'écriture des références. Avec les ajustements nécessaires (majuscules au nom propre, etc.), ces éléments indiquent également comment rédiger les notices bibliographiques.

CAS DE FIGURE	
23	Annotation qui n'est pas de l'auteur du document mais de celui qui a préparé l'édition Prénom Nom de l'auteur de l'annotation, dans Prénom Nom de l'auteur du document, etc.
24	Article de revue Prénom Nom de l'auteur, « Titre de l'article », <i>Nom de la revue</i> , <i>Nom du numéro thématique (s'il y en a un)</i> , Éditeur (s'il y en a un), vol. x, n° y, période temporelle, année, p. x ou p. x-y.
25	Citation de seconde main, ou double citation Prénom Nom de l'auteur cité, cité dans Nom prénom de l'auteur, <i>Titre</i> , etc.
26	Référence globale d'un document en tomes (t.) et volumes (vol.) (un tome correspondant à un ou plus d'un volume)
27	Référence à un volume d'un document en tomes (t.) et volumes (vol.) (un tome correspondant à un ou plus d'un volume)
28	Document du paratexte — c'est-à-dire dossier, préface, présentation, etc. — dont l'auteur n'est pas l'auteur de du document Prénom Nom de l'auteur du document, dans Prénom Nom de l'auteur du document, etc.
29	Coédition On sépare les villes et les éditeurs par une barre oblique.
30	Collection Éditeur, coll. « Nom de la collection », année, etc.
31	Date de la publication originale Année de l'édition utilisée [année de l'édition originale]
32	Mention du pays, de l'état ou de la province lorsque la ville d'édition est peu connue ou homonymique Ville (Province, ou État, ou Pays), année, etc.
33	Document avec deux ou trois auteurs ou directeurs On donne les prénoms et noms de tous les auteurs ou directeurs.
34	Document avec plus de trois auteurs ou directeurs On donne le prénom et le nom du premier auteur ou directeur et on le fait suivre de « et al. » ou de « et autres ».
35	Document avec sous-titre introduit par <i>ou</i> Le sous-titre introduit par « ou » respecte les règles d'utilisation des majuscules dans un titre principal.
36	Document avec sous-titre non introduit par <i>ou</i> On sépare le titre du sous-titre par un point.
37	Document traduit

38	Document collectif (avec directeur) Prénom Nom du directeur (dir.), etc.	¹ Christine Portelance (dir.), <i>Florilège en hommage à Georges Kleiber</i> , Paris, Gallimard, 2005.
39	Document préparé, annoté, etc., par une personne qui n'est pas l'auteur du document	¹ Michel Foucault, <i>Discours</i> , édition préparée par Frances Fortier, Paris, Gallimard, 2003.
40	Partie d'un document collectif (avec directeur) (chapitre, article, etc.) Prénom Nom de l'auteur de la partie, « Titre de la partie », dans Prénom et Nom du directeur (dir.), <i>Titre du document</i> , etc. On peut aussi remplacer « dans » par « in ».	¹ Alphonse Danletas, « L'Eau », dans Serge Coué (dir.), <i>Les Thèmes</i> , Paris, Gallimard, 2004, p. 3.
41	Partie d'un document lorsque partie et document ont le même auteur Prénom Nom, « Titre de la partie », <i>Titre du document</i> , etc.	¹ Roxanne Roy, « Le Théâtre, ballet sans musique », <i>Genres du XVII^e s.</i> , Paris, Gallimard, 2001.
42	Référence dans une note Elle se fait de la même manière que les autres référence. Elle figure, selon le cas, sans parenthèse ou dans une parenthèse.	¹ Voir à ce sujet Bob Truchon, <i>La Critique déconstructive</i> , Paris, Gallimard, 2003. ² Considérons que « ce thème est pathétique » (Steeve Sauvé, <i>Le Pathos</i> , Paris, Gallimard, 2009, p. 23). ³ Cet autre thème est également pathétique selon Steeve Sauvé (<i>op. cit.</i> , p. 44).
43	Format du document Le format du document peut être indiqué après l'année.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, in-f ^o .
44	Nature particulière du document (mémoire, thèse, manuscrit (« ms »), site Internet, logiciel, cédérom, notes de cours, etc.) La mention de la nature du document peut être placée entre crochets après le titre du document. L'emploi des crochets plutôt que des parenthèses permet de bien distinguer le titre et la mention de la nature du document.	¹ Euclide Carré, <i>La Supra postmodernité</i> [ms], s.l.n.d., 22 p. Voir aussi les exemples ci-dessous.
45	Site Internet avec auteur-institution (ou entreprise ou groupe, etc.) Pour une référence Internet, on ajoute « [en ligne] » après le titre, suivi de l'adresse URL et, entre parenthèses, de la date de la consultation (puisque le contenu des sites peut changer rapidement).	¹ UQAR, « Accueil », <i>Site de l'UQAR</i> [en ligne], http://www.uqar.ca , 2005 (p. consultée le 5 avril 2006).
46	Site Internet avec auteur-personne	¹ Paul Chanel Malenfant, « Gelée de fleuves », <i>Mes Poésies</i> [en ligne], http://www.a.html , 2004 (p. consultée le 4 mars 2005).
47	Notes de cours d'un professeur Les mêmes principes généraux s'appliquent pour ce genre de document. À surveiller : on met le nom de l'institution comme nom d'éditeur ; lorsqu'on cite un livre ou un périodique photocopié, on donne directement la référence sans mention des notes de cours (voir la note 1) ; lorsqu'on cite une section, un chapitre d'un recueil de notes de cours, on donne le titre de cette partie, puis le titre du recueil suivi de « [notes de cours] » (voir les notes 2 et 3) ; lorsqu'on cite des notes de cours qui ne sont pas remises dans un recueil, le titre de ces notes figure en italiques et non entre guillemets, puisqu'il ne s'agit pas d'une partie d'un recueil (voir la note 4).	¹ Gérard Genette, « Le Narrateur », <i>Narratologie</i> , Paris, Seuil, 1990, p. 15-22. ² Cléon Facile, « Vous aurez A+ », <i>Notes de cours</i> [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 8. ³ Carl Difficile, « Vous échouerez », <i>Cours de style</i> [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 2. ⁴ Marc C. Selon, <i>Vous aurez ce que vous méritez</i> [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 7.
48	Éléments pris en classe Il faut donner la référence pour tout texte, toute parole ou toute idée qui n'est pas nôtre, y compris s'ils sont donnés par le professeur en classe.	¹ Catherine Broué, <i>Voyageologie</i> [cours], Rimouski, UQAR, 9 mars 2008. ² Freud, cité dans Martin Robitaille, <i>Psychanalyse et lalangue</i> [cours], Rimouski, UQAR, 14 mai 2007.

5. Erreurs fréquentes

Le tableau ci-dessous présente les erreurs les plus fréquentes dans les références. Certains principes mentionnés sont également valables pour les notices bibliographiques.

		EXEMPLE ERRONÉ	EXEMPLE CORRECT
49	Omission du point à la fin d'une note	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007 ¹ <i>Ibid.</i> , p. 25	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007. ¹ <i>Ibid.</i> , p. 25.
50	Dans le cas d'un site Internet, omission du nom de l'auteur (personne, groupe, institution) et/ou du titre du document global	¹ « Accueil » [en ligne], http://www.uqar.ca , 2005 (p. consultée le 5 avril 2006).	¹ UQAR, « Accueil », <i>Site de l'UQAR</i> [en ligne], http://www.uqar.ca , 2005 (p. consultée le 5 avril 2006).
51	Référence d'un site Internet limitée à l'adresse de ce site Les documents électroniques sont des documents comme les autres. Leur référence doit donc être complète.	¹ http://www.uqar.ca .	¹ UQAR, « Accueil », <i>Site de l'UQAR</i> [en ligne], http://www.uqar.ca , 2005 (p. consultée le 5 avril 2006).
52	Appel de note mal placé L'appel de note se place avant toute ponctuation finale.	Comme l'auteur l'a écrit, « Laissez sortir votre enfant intérieur. » ¹	Comme l'auteur l'a écrit, « Laissez sortir votre enfant intérieur ¹ . »
53	Inversion du lieu d'édition et du nom de l'éditeur Le lieu d'édition se place toujours avant le nom de l'éditeur	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Gallimard, Paris, 2007.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.
54	Mention de l'imprimeur au lieu de l'éditeur	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Imprimeries Transcontinental, 2007.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.
55	Mention du pays d'édition au lieu de la ville	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , France, Gallimard, 2007.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.
56	Mention de la date d'impression au lieu de la date d'édition	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2008.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.
57	Inversion du prénom et du nom (en majuscules) dans une note C'est uniquement dans une bibliographie que l'on inverse prénom et nom et que l'on place ce dernier en majuscules.	¹ BINETTE, BOB, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007.
58	Manque de cohérence Des éléments de même nature doivent toujours être traités de la même façon. Voici des exemples d'incohérence : — Donner le nombre de pages pour certains documents et pas d'autres ; — Donner des références en note et, sans avis à cet effet, d'autres dans le corps du texte ; — Donner le prénom de l'auteur pour certains documents et l'initiale pour d'autres.	Bob Binette a raconté ses déboires ¹ . Passe Partout en a fait autant ² . Il écrit : « Je me noyais dans l'alcool. » (<i>ibid.</i> , p. 42) ¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, 210 p. ² P. Partout, <i>Mon Enfer dans l'alcool</i> , Paris, Gallimard, 2009.	Bob Binette a raconté ses déboires ¹ . Passe Partout en a fait autant ² . Il écrit : « Je me noyais dans l'alcool ³ . » ¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, 210 p. ² Passe Partout, <i>Mon Enfer dans l'alcool</i> , Paris, Gallimard, 2009, 333 p. ³ <i>Ibid.</i> , p. 42.
59	Oubli des italiques pour les abréviations latines Tout élément en langue étrangère doit être en italiques.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, p. 3. ² <i>Ibid.</i> , p. 5.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, p. 3. ² <i>Ibid.</i> , p. 5.
60	Référence dans le corps du texte et non dans une note La référence se donne dans une note.	Passe Partout écrit à la page 5 de <i>Mon Enfer dans l'alcool</i> publié chez Gallimard en 2009 : « J'ai décidé de vivre un jour à la fois. »	Passe Partout écrit : « J'ai décidé de vivre un jour à la fois ¹ . » ¹ Passe Partout, <i>Mon Enfer dans l'alcool</i> , Paris, Gallimard, 2009, p. 5.

61	Absence de guillemets et de référence pour une expression ou une phrase qui est d'un autre La citation littérale, y compris celle d'une parole ou d'un texte d'un professeur, nécessite une référence, sinon il y a plagiat.	La preuve que nous existons est que nous pensons. Je pense donc je suis.	La preuve que nous existons est que nous pensons. « Je pense donc je suis ¹ . » ¹ Descartes, <i>Les Dix Cours de la méthode</i> , Paris, Gallimard, 2013, p. 23.
62	Absence de référence pour une idée qui est d'un autre La citation d'une idée, y compris celle d'un professeur, nécessite une référence, sinon il y a plagiat.	Les corps des amoureux s'attirent en fonction de leur masse.	Les corps des amoureux s'attirent en fonction de leur masse ¹ . ¹ Newton, <i>La Pomme m'a fait mal</i> , Paris, Gallimard, 2018, p. 5.
63	Répétition d'une référence complète En règle générale, on ne répète pas une référence complète ; on utilise les abréviations latines. Pour un texte long (plusieurs dizaines de pages), on peut répéter une référence complète après un certain nombre de pages (par ex., à chaque nouveau chapitre), ceci afin de faciliter le repérage pour le lecteur.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, p. 3. ² Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, p. 5.	¹ Bob Binette, <i>Ma Vie avec Bobino</i> , Paris, Gallimard, 2007, p. 3. ² <i>Ibid.</i> , p. 5.
64	Citation de seconde main avec référence comme si c'était une citation de première main On doit le dire lorsque l'idée ou le texte cité a été pris dans un document qui cite cette idée ou ce texte.	¹ Ben Ouioui, <i>Non à la Mort</i> , Tombouctou, Introuvable, 2014, p. 22.	¹ Ben Ouioui, cité dans Pierre Lamarre, <i>Ma Mort à moi</i> , Paris, Seuil, 2015, p. 33.
65	Guillemets au lieu d'italiques ou l'inverse Le titre de l'objet global (revue, livre, etc.) se met en italiques. Le titre des parties (article, chapitre, etc.) se met entre guillemets.	Dans le chapitre <i>Ma Jeunesse</i> de « C'est ma Vie », Joe Bloë raconte qu'il a joué au docteur. Dans l'article <i>Souvenances</i> , publié dans « Le Devoir », il avait déjà fait part de ce souvenir unique.	Dans le chapitre « Ma Jeunesse » de <i>C'est ma Vie</i> , Joe Bloë raconte qu'il a joué au docteur. Dans l'article « Souvenances », publié dans <i>Le Devoir</i> , il avait déjà fait part de ce souvenir unique.
66	Référence incomplète d'un élément du paratexte (note, dossier, présentation, etc.) dont l'auteur n'est pas l'auteur du document	La vérité est enfin révélée : « On sait maintenant que Baudelaire était fou dans sa tête ¹ . » ¹ Baudelaire, <i>Les Fleurs du mal</i> , Paris, Gallimard, 2010, p. 8.	La vérité est enfin révélée : « On sait maintenant que Baudelaire était fou dans sa tête ¹ . » ¹ Bob Binette, « Présentation », dans Baudelaire, <i>Les Fleurs du mal</i> , Paris, Gallimard, 2010, p. 8.
67	Absence de référence dès la première mention d'un document	Je vais analyser « L'Albatros » de Baudelaire.	Je vais analyser « L'Albatros » de Baudelaire ¹ . ¹ Baudelaire, « L'Albatros », <i>Les Sœurs du pal</i> , Paris, Gallimard, 2012, p. 18.

6. L'écriture des titres

Les règles d'écriture des titres touchent principalement les majuscules, l'article défini (*Le malade imaginaire*, la représentation du *Malade imaginaire*), l'ellipse d'une partie du titre (le *Malade* de Molière), l'accord (*Athalie* de Racine a été jouée hier). Nous ne verrons ici que l'emploi des majuscules.

La norme la plus courante demande, en gros, de placer la majuscule au premier mot ainsi qu'au premier substantif et à tout adjectif qualificatif qui précède le premier substantif : *La Vie*, *La Petite Vie*, *De la Petite Vie*, *La Petite Vie plate*, etc. En raison de son importance, c'est cette norme que nous avons respectée dans nos exemples. Cependant, la norme la plus simple demande de ne placer la majuscule qu'au premier mot du titre : *La vie*, *La petite vie*, *La petite vie plate*, etc. Évidemment, dans les deux normes, on laisse les majuscules de nom propre, d'insistance ou de personnification : *L'amour avec Zoé*, *Les grosses Emmerdes*, *Les noirs yeux de la Mort*, etc. Quant aux titres en langue étrangère (par exemple, l'anglais), on peut les écrire en respectant la norme de la langue d'accueil (le français) ou, au contraire, celle de la langue d'origine (par exemple, l'anglais place la majuscule sur tous les substantifs et pas seulement au premier). La seconde tendance semble prédominante. Évidemment, le principe de cohérence s'applique ici pour les majuscules comme en général dans la conformation à une norme : si l'on choisit une norme on l'applique intégralement dans un même texte.

PARTIES EN COURS D'ÉLABORATION

Les approches littéraires selon différents auteurs

Pour un excellent survol des approches, lire : – A. Compagnon. (1997), « Critique littéraire », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 415-432. On peut aussi trouver ce texte dans *L'Encyclopedia Universalis* en ligne (accès gratuit si on passe par le site de la bibliothèque de l'UQAR).

- DELCROIX, M. et F. HALLYN (dir.) (1987), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.

LA DESCRIPTION DU TEXTE LITTÉRAIRE

Champs théoriques

1. Poétique
2. Rhétorique
3. Sémiotique
4. Pragmatique
5. Ouverture sur les autres arts

Parcours sélectifs

6. Stylistique
7. Thématique
8. Intertextualité
9. Statistique

Aspects génériques

10. Les genres littéraires
11. Prosodie
12. Narratologie
13. Aspects du paratexte

L'INSCRIPTION DU TEXTE LITTÉRAIRE

Le texte et l'histoire

14. L'établissement du texte
15. Histoire littéraire et littérature comparée
16. Littérature et histoire des idées
17. Littérature et histoire des mentalités

L'individuel et le social

18. Psychocritique
19. Sociocritique

La lecture

20. De l'herméneutique à la déconstruction
21. Théories de la réception
22. Sémiologie de la lecture

- BERGEZ, D. (dir.) (2011), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin. (PN8157.2002)

1. La critique historique
2. La critique génétique
3. La critique psychanalytique
4. La critique thématique (Bachelard, Poulet, Richard)
5. La sociocritique
6. La critique textuelle (Saussure, les formalistes russes, Propp, Greimas)

- WELLEK, R. et A. WARREN (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil.

L'approche externe

1. Littérature et biographie
2. Littérature et psychologie
3. Littérature et société
4. Littérature et idées
5. La littérature et les autres arts

L'étude interne

6. Le mode d'existence de l'œuvre littéraire
7. Euphonie, rythme et mètre
8. Style et stylistique
9. Image, métaphore, symbole, mythe
10. Nature et modes de la fiction narrative
11. Les genres littéraires
12. L'évaluation
13. L'histoire littéraire

- TADIÉ, J.-Y. (2002) [1987], *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pocket.

1. Les formalistes russes
2. La critique allemande
3. La critique de la conscience
4. La critique de l'imaginaire
5. La critique psychanalytique
6. Sociologie de la littérature
7. Linguistique et littérature
8. Sémiotique de la littérature
9. La poétique
10. La critique génétique

- RAVOUX-RALLO, É. (1999), *Méthodes de critique littéraire*, Paris, A. Colin. (PN81R38.1999)

L'homme et l'œuvre

1. La critique de l'imaginaire
2. La critique psychanalytique

Le texte et le contexte

3. L'histoire littéraire : le secret du texte
4. La sociologie de la littérature

Le texte tout seul? (approches immanentes)

5. La lecture stylistique
6. Le formalisme
7. Rhétorique et littérature
8. Pragmatique et littérature
9. Le lecteur retrouvé (théories de la réception)

Chemins reparcourus et voies nouvelles

10. Psychanalyse et littérature
11. La critique des philosophes
12. Sémiotique et littérature

13. La critique des créateurs

- BARSKY, R. F. (1997), *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec.

1. Le formalisme
2. Le dialogisme
3. Le marxisme
4. Le *New Criticism*
5. Le structuralisme et la sémiotique
6. La narratologie
7. Les théories de la réception
8. La psychocritique et la psychanalyse des textes
9. La déconstruction
10. La sociocritique
11. Le féminisme

– COMPAGNON, A. (1997), « Critique littéraire », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 415-432.

Les modèles contextuels ou explicatifs

1. La philologie (critique interne : établissement du texte, critique externe : établissement du contexte; prolongements au XX^e siècle : la critique des variantes (Contini) et la critique génétique)
2. L'histoire littéraire (de Staël, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lanson)
3. Sociologie (Lukács, Goldmann, Bourdieu) et psychanalyse de la littérature (variante de la critique biographique : Marie Bonaparte; mélange avec la critique interne : Bellemin-Noël, Kristeva)

Les modèles profonds ou interprétatifs

4. La critique créatrice (Flaubert, Proust, Valéry)
5. La critique des thèmes (Bachelard, Richard), de la conscience et des profondeurs (Du Bos, Béguin, Raymond, Poulet, Rousset, Starobinski)
6. Le modèle existentialiste (Sartre)

Les modèles textuels ou analytiques

7. Rhétorique et poétique (Aristote, Valéry, Paulhan)
8. La linguistique saussurienne (Saussure), le formalisme russe (les formalistes russes, dont Jakobson), le New Criticism (Eliot, Richards, Ransom, Tate, Brooks, Warren)
9. Structuralisme (Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss), sémiotique (Barthes, Greimas, Eco, Kristeva), poétique (Todorov, Genette), narratologie (Genette)
10. Stylistique (Spitzer, Bally, Riffaterre) et tropologie (Goeth, Auerbach, Joyce, Curtius)

Les modèles « gnostiques » ou indéterminés

11. L'esthétique de la réception (Ingarden, Iser, Jauss, Fish)
12. La déconstruction (Derrida, De Man, Miller, Hartman)
13. Dialogisme et intertextualité (Bakhtine)
14. Le féminisme (Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva)
15. Le matérialisme culturel (New Historicism : Greenblatt, Montrose, Kinney)

Le corpus

La constitution du corpus doit être justifiée dans la partie méthodologique de l'analyse, ainsi que le choix des éditions (lorsque plusieurs éditions d'un même texte sont disponibles). Voici deux extraits de textes où Rastier parle de la notion de corpus.

« I. Pour approfondir la notion de corpus

En plein essor, la linguistique de corpus ne constitue aucunement un domaine de recherche unifié, mais j'ai choisi dans cette étude de privilégier les développements qui me paraissent revêtir une portée épistémologique particulière.

Deux conceptions du corpus: sac de mots ou archive de textes? — Un auteur célèbre (Sinclair) définissait le corpus comme un « vaste ensemble de mots ». Cependant, l'objet empirique de la linguistique est fait de *textes* oraux ou écrits, non de mots ou de phrases - qui ne s'observent pas à l'état isolé, et, même quand on les isole, restent toujours relatifs à un genre et un discours. Certes la tradition logico-grammaticale, préoccupée des problèmes métaphysiques de la référence et de la vérité, a fait du mot (lieu de la référence) et de la proposition (lieu de la vérité) des horizons indépassables. Convenons toutefois que si le mot, ou mieux le morphème, est l'unité élémentaire, le texte est pour une linguistique évoluée l'unité *minimale*, et le corpus l'ensemble dans lequel cette unité prend son sens.

Dans la tradition, la notion de corpus a d'abord été définie de manière canonique, dans les domaines religieux, juridique, voire littéraire. Elle a été élaborée par des disciplines injustement oubliées, du moins dans le domaine des Traitements automatiques du langage, que sont la philologie et l'herméneutique. À cette conception canonique, on semble préférer aujourd'hui une conception éclectique. Cependant, un corpus n'est pas plus un sac de mots qu'un nébuleux intertexte. Il est *structuré* d'une part en fonction d'une typologie des textes, qui se reflète dans leur codage, et d'autre part, dans chaque utilisation, par des sélections raisonnées de sous-corpus.

La structure du corpus dépend ordinairement de deux conceptions. L'une, *documentaire*, ne retient que des variables globales caractérisant les documents, sans tenir compte de leur caractère textuel, ni de leur structure. Dans cette conception *logico-grammaticale*, le corpus se résume à un échantillon de la langue, un réservoir d'exemples ou d'attestations.

En revanche, la conception *philologique-herméneutique* tient compte des rapports de texte à texte, ce qui n'est possible qu'au sein d'un discours. Damon Mayaffre (2002) parle à ce propos de *corpus réflexifs* : leur composition est réfléchie selon le principe critique qui est traditionnellement celui de la philologie, numérique ou non (cf. l'auteur, 2001, ch. 2).

Définir le corpus. — Convenons d'une définition positive.

Un corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés: (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications.

Tout corpus suppose en effet une préconception des applications, fussent-elles simplement documentaires, en vue desquelles il est rassemblé: elle détermine le choix des textes, mais aussi leur mode de « nettoyage », leur codage, leur étiquetage; enfin, la structuration même du corpus. Allons plus loin, un corpus doit « être aimé »: s'il ne correspond pas à un besoin voire un désir intellectuel ou scientifique, il se périmé et devient obsolète.

Cette dépendance à l'égard d'une application ou d'une gamme d'applications permet de dédramatiser les problèmes récurrents de la représentativité et de l'homogénéité. Aucun corpus ne représente la langue: ni la langue fonctionnelle qui fait l'objet de la description linguistique, ni la langue historique, qui comprend l'ensemble des documents disponibles dans une langue. En revanche, un corpus est adéquat ou non à une tâche en fonction de laquelle on peut déterminer les critères de sa représentativité et de son homogénéité. La linguistique de corpus peut ainsi être objective, mais non objectiviste, puisque tout corpus dépend étroitement du point de vue qui a présidé à sa constitution.

Notre définition suppose qu'un corpus n'est pas un corpus de mots (cf. à l'inverse le projet européen Paroles); ni un corpus d'attestations ou d'exemples (comme Frantext, dès lors qu'on n'a pas accès aux textes-sources); ni un corpus de fragments (comme le *British National Corpus*, qui ne contient aucun texte complet, mais un échantillonnage).

De fait, tout regroupement de textes ne mérite pas le nom de corpus. Ainsi une *banque textuelle* peut regrouper des textes numériques de statuts divers : aucun critère linguistique ne permet cependant leur totalisation, sauf l'hypothèse que la langue leur conférerait une unité *a priori*; mais même organisée en base de données, une banque textuelle ne devient pas pour autant un corpus.

Un *hypertexte* n'est pas non plus par nature un corpus : soit c'est l'équivalent numérique d'un codex dont les renvois internes sont des liens hypertexte; soit c'est l'hypertexte indéfini et il se confond avec le web — qui n'est pas un corpus mais, un euphémisme s'impose, une aire de stockage, voire une décharge publique. Or le texte ne se confond pas avec l'intertexte, et l'intertexte lui-même ne devient opératoire que s'il est structuré.

Enfin, des *œuvres complètes* ne constituent pas non plus un corpus, dans la mesure où elles contiennent des textes de statut hétérogène (ex. la traduction de Kleist dans les *Œuvres complètes* de Julien Gracq) [1]. Les travaux de Brunet et Muller ont d'ailleurs montré que la variable d'auteur est hiérarchiquement inférieure à la variable de genre [2].

Codage de variables globales. — Pour documenter un en-tête, il faut au moins référencer le texte à trois niveaux. En bref: les *discours* (ex. juridique vs littéraire vs scientifique), le *champ générique* (ex. théâtre, poésie, genres narratifs), le *genre* proprement dit (ex. comédie, roman « sérieux », roman policier, nouvelle, conte, récit de voyage). Le *sous-genre* (ex. roman par lettres) constitue un niveau encore subordonné. Les différences de statut épistémologique entre ces niveaux font qu'on ne peut, sauf simplification didactique, les représenter par une simple arborescence [3].

Un champ générique est un groupe de genres qui contrastent voire rivalisent dans une pratique: par exemple, au sein du discours littéraire, à l'époque classique, le champ générique du théâtre se divisait en farce, comédie, comédie héroïque et tragédie.

Pour étudier un texte, le « bon corpus » est d'abord constitué des textes qui partagent le même genre. Un corpus de champ générique est déjà hétérogène (par exemple, la tragédie et la comédie communiquent peu). Enfin, un corpus de discours comprend en général des textes écrits et oraux, ce qui instaure une hétérogénéité de principe.

De l'archive au corpus de travail. — Il semble utile de distinguer quatre niveaux.

1/ L'*archive* contient l'ensemble des documents accessibles. Elle n'est pas un corpus, parce qu'elle n'est pas constituée pour une recherche déterminée.

2/ Le *corpus de référence* est constitué par ensemble de textes sur lequel on va contraster les corpus d'étude.

3/ Le *corpus d'étude* est délimité par les besoins de l'application.

4/ Enfin le *sous-corpus de travail en cours* varie selon les phases de l'étude et peut ne contenir que des passages pertinents du texte ou des textes étudiés [4].

Par exemple, dans *L'analyse thématique des données textuelles — l'exemple des sentiments*, l'archive est la banque Frantext, le corpus de référence est constitué de 350 romans publiés entre 1830 et 1970, le corpus d'étude est constitué des passages contenant des noms de sentiments, et les corpus d'élection sont les corpus propres à tel ou tel sentiment.

Pour certaines applications informatiques, il faut encore distinguer, au cours de leur développement, le corpus d'apprentissage, le corpus de test, le corpus de validation.

Il faudrait enfin élaborer une description des parcours interprétatifs pour une tâche donnée — nous retrouvons là un des problèmes majeurs de l'herméneutique. Les propositions de Thomas Beauvisage (2004, ch. I) pour constituer une sémantique *percurtive*, en suivant les parcours des internautes, pourraient avantageusement être étendues au travail sur corpus.

NOTES

[1] Alors par exemple que le mot *femme* est resté rare dans les œuvres romanesques et critiques de Gracq, sa traduction de la *Penthesilée* de Kleist lui rend une fréquence rassurante (car l'héroïne était la reine des Amazones).

[2] Aussi, malgré l'intérêt des recherches récentes de Dominique Labbé, il nous semble impossible de prouver que Molière a écrit l'œuvre de Corneille; non qu'il n'en ait pas été capable, mais la différence des genres entre les deux séries d'ouvrages est trop prégnante pour qu'un rapprochement puisse être concluant (cf. Brunet, 2004).

[3] Cf. l'auteur, 2001, ch. 8.

[4] Quand elles sont faites, ces distinctions philologiques sont souvent masquées: par exemple, Foucault partage avec la tradition nietzschéenne quelque mépris pour la philologie et masque sa dette théorique à son égard. Ce brouillage a eu d'importantes conséquences, puisqu'à sa suite, l'école française d'Analyse du Discours reprend de façon voilée les distinctions philologiques; ainsi, Maingueneau (1991, pp. 159-159) nomme *univers discursif* l'archive, *champ discursif* le corpus de référence et *espace discursif* le corpus d'étude (cf. Pincemin, 1999). L'archéologie de ce brouillage mérite l'attention. »

- F. Rastier, « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », *Texto!*, 2004, http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html

« La notion même de corpus doit être affinée, car un corpus n'est pas un ensemble de données : comme toujours dans les sciences de la culture, les données sont faites de ce que l'on se donne (cf. n. 2, p. 96), et le point de vue qui préside à la constitution d'un corpus conditionne naturellement les recherches ultérieures. Quatre axes d'évaluation permettent de caractériser un corpus.

(1) La *représentativité* n'a rien d'objectif et dépend du type d'utilisations prévues. Si l'on entend par là une étendue propre à la manifestation d'un type de phénomènes, on note par exemple qu'un corpus destiné à l'étude des régularités phonétiques ou de ponctuation peut être par exemple cent fois moins étendu qu'un corpus destiné à l'analyse thématique. Si, en revanche, on entend un critère qualitatif, qui voudrait par exemple qu'une sélection d'œuvres représente une littérature, ce critère devient simplement normatif, dans la mesure où il institue un canon.

(2) L'*homogénéité* d'un corpus dépend aussi du type de recherche. [a] Les recherches linguistiques portant sur le système de la langue ne tiennent pas compte des variations de genre : tout texte français peut appartenir à leur corpus.

[b] Vient ensuite l'homogénéité liée à l'appartenance à un même discours (juridique, religieux, etc.). Elle semble quelque peu surestimée : par exemple, sur deux listes de soixante adjectifs issus de deux corpus de dégustation, oral et écrit, seuls une dizaine sont communs (cf. Normand, 1999, p. 89 et 97), et on peut noter qu'*aucun* ne se trouve dans la même classe, car d'un corpus à l'autre, toutes les classes sont reconfigurées.

[c] Enfin, l'homogénéité de genre doit être privilégiée par défaut, même pour les recherches stylistiques (cf. chap. VI et VIII). En règle générale, les recherches en sémantique des textes doivent porter sur des corpus aussi homogènes que possible pour ce qui concerne leur genre, ou du moins leur discours : en effet, un texte peut « perdre » du sens s'il est placé parmi des textes oiseux, car la comparaison avec eux ne permet pas de sélectionner d'oppositions pertinentes. La recommandation d'homogénéité n'a cependant rien d'exclusif, car la critique philologique peut conduire à problématiser les variations du corpus.

(3) Les objectifs et les moyens utilisables sont liés aussi à l'*ouverture* ou à la *fermeture* du corpus. Les corpus ouverts intéressent notamment [p. 87] des applications de veille technologique ou d'informatique documentaire. En revanche, les corpus fermés ont toujours un aspect normatif, car leurs textes sont en quelque sorte institués en canon.

Au cours d'une recherche, le corpus de référence et le corpus de travail sont toujours fermés, car ils doivent être prédéfinis. En raison de sa méthodologie comparative, la linguistique ne peut d'ailleurs travailler utilement que sur des corpus définis.

(4) Comme tout artefact, un corpus doit être *entretenu* : cela ménage l'évolution des corpus ouverts; et tout corpus, même fermé, qui ne fait pas l'objet d'une élaboration continue, se périmé, et paradoxalement devient inutilisable s'il n'est pas utilisé⁵⁴.

On peut assigner divers objectifs à l'élaboration d'un corpus : tester et améliorer son homogénéité, sa représentativité, son codage; en produire des sous-ensembles pertinents pour une catégorie de requêtes; aider à l'analyse sémantique des structures textuelles. Le cycle de validation d'un corpus comprend les phases suivantes : présomption unifiante qui préside à la réunion du corpus; établissement; enrichissement; annotations; commentaire et exploitation. »

- F. Rastier (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, p. 86-87.

⁵⁴ Il en va de même pour le plan du contenu : un texte qui cesse d'être lu peut devenir illisible, car il est coupé de sa tradition interprétative.

Le paragraphe

La macro-structure textuelle que nous venons de présenter correspond grosso modo, comme on le verra, à la structure classique d'un paragraphe et/ou d'une idée principale ou secondaire (une idée peut s'étendre sur plus d'un paragraphe, comme elle peut débuter ou finir en milieu de paragraphe).

REMARQUE : Un développement comporte au moins deux parties (ou sections). Il peut en comporter trois, quatre, etc. Il faut distinguer parties et paragraphes. Pour simplifier, on enseigne souvent le principe d'une partie, un paragraphe. La réalité est, heureusement, plus complexe. En fait, une partie peut comporter un ou plusieurs paragraphes. Lorsqu'elle comporte plusieurs paragraphes, il faut particulièrement surveiller les transitions, puisque le lecteur ne pourra plus se fier au changement de paragraphes pour savoir qu'il a changé de partie; autrement dit, si la transition n'est pas claire, il pourrait croire être dans une autre partie alors qu'il est dans un autre paragraphe de la même partie. Exemple: section 1 à deux paragraphes et section 2 à cinq paragraphes et section 3 à deux paragraphes. Au milieu de la section 2, on peut se demander si on n'est pas passé à la section 3. Pour éviter ce piège, on peut placer des intertitres (des titres dans le texte et pas seulement au début). À vouloir de force créer une partie avec un seul paragraphe, on peut commettre les erreurs suivantes: (1) paragraphe trop long, (2) paragraphe contenant plus d'une idée. Il ne s'agit pas non plus de tomber dans l'excès opposé et produire de multiples paragraphes courts. Voici un exemple de développement où certaines parties comportent un paragraphe et d'autres plusieurs:

```
Partie 1
  paragraphe 1
  paragraphe 2
  paragraphe 3
Partie 2
  paragraphe 1
Partie 3
  paragraphe 1
  paragraphe 2
Partie 4
  paragraphe 1
```

Tout comme le mot est l'unité de la phrase, la phrase est celle du paragraphe et le paragraphe, celle du texte. Un texte d'une certaine étendue se subdivise donc en paragraphes. En général, un paragraphe comporte au minimum deux phrases et remplit au minimum trois lignes.

Formes du paragraphe

Un paragraphe combine des idées générales (plus larges, plus abstraites) et des idées particulières (plus précises, concrètes). En tenant compte de la répartition des types d'idées, on dira que le paragraphe peut prendre quatre formes : entonnoir, pyramide, hexagone, sablier :

«Le paragraphe entonnoir commence par une idée générale qui est ensuite développée au moyen d'exemples, d'arguments, de faits, et de statistiques qui constituent tous des détails particuliers. Dans le paragraphe pyramide, c'est le contraire : on fournit les détails et les explications d'abord, puis on termine par une idée générale. Dans l'hexagone, l'idée générale se trouve au centre du paragraphe ; elle est introduite au moyen d'exemples ou de faits particuliers. Cette idée générale est ensuite complétée par d'autres détails particuliers. Enfin, le sablier commence et se termine par une idée générale, soit que la deuxième est une reprise de la première, soit qu'elle sert à la fois de mini-conclusion et de transition à ce qui suit. Dans le monde administratif ou scientifique, les formes préférées sont l'entonnoir et le sablier, deux types de paragraphes qui commencent par une idée générale.» (Lozier, 1994 : 106-107)

Structure du paragraphe

Un paragraphe peut adopter la structure interne suivante :

PARTIE DU PARAGRAPHE	EXEMPLE LITTÉRAIRE (sujet: prouver que tel poème est symboliste)	EXEMPLE NON LITTÉRAIRE (sujet: la cigarette)
1. Idée énoncée (ié)	La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème.	La fumée secondaire de la cigarette est nocive.
2. Idée expliquée (ie)	Par bohème, on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain.	En effet, la fumée inhalée involontairement par l'entourage du fumeur peut causer des graves problèmes de santé.
3. Idée argumentée (ia)	Ce thème se trouve notamment dans la citation suivante: «Comme toutes les nuits, j'ai dormi à la belle étoile».	Une étude américaine toute récente vient de le confirmer.
4. Idée commentée (ic)	Au surplus, ce thème se retrouve également dans des poèmes du même auteur aux titres explicites à cet égard: «Pourquoi se soucier de demain?», «La <i>Dolce vita</i> », «Avec les Gitans», etc.	En conséquence, fumer ne peut plus être considéré comme un choix individuel dont on assume seul les conséquences.
5. Idée liée à l'idée suivante (il)	La bohème est souvent liée au voyage. Or un autre thème typiquement symboliste est celui du Nord et de l'Orient.	Cela étant, s'agit-il d'une raison suffisante pour interdire de fumer? Voyons des raisons qui militent contre cette interdiction.

Voici comment *L'Indispensable* (document méthodologique du collège François-Xavier-Garneau de Québec) présente cette structure: « [1.] L'**énoncé** de l'idée peut se faire sous forme d'affirmation ou d'assertion, plus rarement sous forme de question ou d'hypothèse. [2.] En deuxième partie, il faut souvent donner des **explications** sur les mots, les idées ou les concepts qu'on a utilisés lors de l'énoncé de l'idée : on indique alors qu'on maîtrise les concepts ou idées, qu'on leur donne telle acception [tel sens] compte tenu de [la question étudiée] ; on peut aussi présenter l'ensemble de ce qu'on connaît sur le concept ou l'idée. [3.] Tout cela demande à être **prouvé** : c'est la troisième partie. On procède par exemples, citations, [etc.]. [4.] Après avoir énoncé, expliqué, prouvé, on tire les **conséquences ou les conclusions**. L'affirmation ou l'assertion de départ est-elle toujours vraie ou fausse? Comment peut-on maintenant répondre à la question posée? L'hypothèse est-elle infirmée ou confirmée? Il s'agit d'indiquer dans cette quatrième partie ce qu'on peut tirer des faits ou idées que l'on a prouvés. [5.] La dernière partie du développement consiste à assurer une **transition** en indiquant un lien (logique) entre l'idée que l'on quitte et celle du prochain paragraphe.»

REMARQUE: D'autres auteurs, par exemple Frakland (1998), propose la structure suivante: l'énoncé, l'explication, l'illustration, la mini-conclusion. Le terme d'illustration nous semble moins clair que celui d'argumentation (illustrer ressemble beaucoup à expliquer et illustrer n'est qu'une des formes d'argumentation possible). Produire une mini-conclusion peut-être interprété comme produire un résumé du paragraphe. Il n'est rien de plus ennuyeux que de lire un résumé qui non seulement n'ajoute aucune information nouvelle mais intervient à la fin d'un paragraphe très court, c'est-à-dire dont le contenu est net à la mémoire du lecteur.

Plusieurs remarques s'imposent:

- Nous élargissons les possibilités de la partie 5 que précise *L'indispensable*. L'idée commentée (ou interprétée) touchera un ou plusieurs des aspects suivants de l'idée: cause, conséquence; lien avec d'autres éléments du fond ou de la forme, que ce soit du même texte, de textes différents du même auteur ou de textes d'autres auteurs; lien avec le mouvement, avec le contexte historique, biographique; etc.
- Cette structure peut être celle d'un paragraphe mais rien n'interdit qu'un même paragraphe traite de deux idées proches et donc comporte deux fois cette structure. De plus cette structure peut également correspondre à celle d'une partie du développement, même si cette partie comporte plusieurs paragraphes (rappelons qu'une partie du développement peut comporter un ou plusieurs paragraphes, même si dans les textes courts partie et paragraphe correspondent souvent: le paragraphe 1 correspondra à la partie 1 et le paragraphe 2 à la partie 2).
- De plus, une même idée peut nécessiter de reproduire cette structure ou une partie de cette structure à l'intérieur même d'une des parties de la structure. Par exemple, l'idée commentée pourra elle aussi être constituée d'une idée énoncée, d'une idée expliquée, etc. La même chose est possible pour l'idée expliquée et l'idée argumentée. D'ailleurs, cela se produit fréquemment pour l'idée argumentée lorsqu'elle consiste en une citation. Il s'agit alors non pas uniquement de citer, mais d'expliquer la citation (ié) puis de commenter (ic).

PARTIE DU PARAGRAPHE	EXEMPLE LITTÉRAIRE (sujet: prouver que tel poème est symboliste)
1. Idée énoncée (ié)	La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème.
2. Idée expliquée (ie)	Par bohème, on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain.
3. Idée argumentée (ia) 3.1. idée expliquée (ié de ia)	Ce thème se trouve notamment dans la citation suivante: «Comme toutes les nuits, j'ai dormi à la belle étoile». (ié) Dormir régulièrement à la belle étoile est un mode de vie proche de celui des Bohémiens.
4. Idée commentée (ic)	Au surplus, ce thème se retrouve également dans des poèmes du même auteur aux titres explicites à cet égard: «Pourquoi se soucier de demain?», «La <i>Dolce vita</i> », «Avec les Gitans», etc.
5. Idée liée à l'idée suivante (il)	La bohème est souvent liée au voyage. Or un autre thème typiquement symboliste est celui du Nord et de l'Orient.

• Les parties de la structure peuvent être fusionnées dans une même phrase dans certains cas. Comparez: (ié) La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème. (ie) Par « bohème », on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain. ET (ié + ie) La bohème, vie sans règles et sans souci du lendemain, est un thème symboliste présent dans ce poème.

• Certaines parties, dans certains cas, deviennent facultatives sinon inutiles voire interdites (c'est le cas par exemple de l'ie, facultative lorsque l'ie est très claire):

PARTIE DU PARAGRAPHE		EXEMPLE LITTÉRAIRE
1. Idée énoncée (ié)	obligatoire	
2. Idée expliquée (ie)	obligatoire	
	facultative, inutile ou interdite (lorsque ié est très claire)	(ié) Hamlet, dans la pièce de Shakespeare, est atteint de folie.
3. Idée argumentée (ia)	obligatoire	(ié) Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Hamlet n'est pas le personnage principal de la pièce du même nom.
	facultative, inutile ou interdite dans certains cas rares	(ié) Hamlet est le personnage principal de la pièce <i>Hamlet</i> de Shakespeare. OU (ié) Le soleil se lève à l'est.
4. Idée commentée (ic)	obligatoire	
5. Idée liée à l'idée suivante (il)		

• Dernière remarque: la transition peut se faire au début du paragraphe qui suit.

Les qualités du paragraphe

Selon G. Losier (1994 : 105-119), un paragraphe répond à trois critères : (1) unité de sens, (2) cohérence et (3) relief.

1. Unité : Chaque phrase d'un paragraphe se rapporte à la même idée (ou *glose*). Cette idée est ce qui demeure lorsqu'on résume le paragraphe.

2. Cohérence : Un paragraphe peut respecter la règle d'unité, mais ne pas être cohérent si les phrases ne sont pas organisées de façon logique (par exemple, on semble annoncer un exemple, mais il ne vient pas).

3. Relief : Un paragraphe peut avoir l'unité et la cohérence sans posséder le relief nécessaire pour rendre le texte intéressant et donc facile à assimiler. Pour qu'il y ait relief, (1) il faut décider ce qu'on met au premier plan, ce qu'on relègue au second et (2) prendre les moyens pour mettre en relief. Par exemple, on placera l'idée importante dans la proposition principale (et non dans la subordonnée) ; on évitera des phrases trop longues où se noie l'idée principale ; on utilisera des marqueurs de relation entre les phrases ; etc.

EXERCICE : L'UNITÉ DU PARAGRAPHE

Le paragraphe suivant, bien composé, est très long. Pourrait-il être divisé en trois paragraphes plus courts (il pourrait aussi l'être en deux paragraphes)? Essayez de le diviser en tenant compte des principes de bonne formation que nous venons d'étudier. Justifiez cette division en composant un résumé (une glose) pour chaque paragraphe ; vous ferez ainsi ressortir l'unité du paragraphe. Cet exercice est tiré de l'ouvrage de Losier (1994 : 118).

Si, dans une histoire de la nature, les fossiles disent l'âge des roches, en retour les couches de minéraux racontent la répartition, dans l'espace et le temps des espèces ayant vécu autrefois. «Le géologue, dit Lyell, arrive à connaître quelles sont les espèces terrestres, d'eau douce et marines, qui ont coexisté à telle époque particulière du passé, et lorsqu'il a identifié les couches formées dans la mer avec d'autres couches formées en même temps dans les lacs de l'intérieur, il peut aller plus loin et prouver que certains quadrupèdes ou certaines plantes aquatiques, trouvées à l'état de fossiles dans les formations lacustres, ont habité le globe à la même époque où des reptiles, des poissons et des zoophytes vivaient eux-mêmes dans l'Océan.» Étant donné les remaniements survenus en série à la surface de la terre, les mêmes espèces n'ont pu se multiplier et persister à travers toute la surface du globe. Dans un plan horizontal de stratification de l'écorce terrestre, les mêmes types de débris organiques ne se retrouvent pas sur des étendues infinies mais dans des zones localisées. En examinant la répartition des êtres actuels autour du globe, on voit les surfaces habitables de la terre et de la mer divisées en un grand nombre de régions distinctes, de «provinces», habitées chacune par un certain mélange particulier d'animaux et de végétaux. De même la géologie distribue les êtres d'autrefois en de nombreuses provinces qui sont aujourd'hui enfouies dans des zones et à des profondeurs différentes. La succession des êtres vivant sur la terre paraît donc s'être accomplie non par une chaîne unique de transformations, mais par «l'introduction, de temps à autre, sur terre, de groupes de plantes et d'animaux nouveaux». Pour être à même de croître et de se multiplier pendant quelque temps, ces organismes nouveaux devaient être accordés aux conditions d'existence prévalant là et alors.

François Jacob, *La logique du vivant*, Paris, Gallimard, 1970, p. 177-178.

EXERCICE : LA COHÉSION DU PARAGRAPHE

Voici un ensemble de phrases sur un même sujet. Ces phrases sont données dans le désordre. Essayez de les regrouper en un paragraphe cohérent (vous pouvez ajouter ou supprimer des mots si vous le jugez nécessaire, mais sans changer les sens des phrases ; il est cependant possible de reconstituer le paragraphe sans changer les mots). L'exercice provient de Losier (1994 : 116-117).

1. La République populaire de Chine [Elle] a réussi à minoriser les populations *turcophones* du Xianjiang (moins de 50 % de la population de la province), *mongole* de la Mongolie intérieure (réduite à 20 %), *zhuang* du Guangxi (réduite à 36,9 %), *tibétaine* du Tibet (40 %), sans compter les multiples nationalités non sinophones.
2. L'occupation des continents américain et australien par les Européens, qui ont réussi à submerger les populations d'origine par une forte immigration : quelque 40 millions d'Européens sont venus minoriser les Amérindiens et les Australiens, aujourd'hui promis à l'extinction.
3. L'immigration coloniale provient de l'occupation militaire par un pays impérialiste qui s'arroge un territoire et place les autochtones en situation d'asservissement.
4. Il en va de même pour Israël, où les colonies de peuplement sont présentement destinées à submerger les territoires occupés, dont les locuteurs parlent arabe.
5. Les exemples les plus représentatifs?
6. La république de Chine vient de tenter une expérience analogue dans ses territoires «autonomes».

D'après Jacques Leclerc, *Langue et société*, Laval, Mondia, 1986, p. 127.

L'explication de texte⁵⁵

L'explication de texte consiste en une analyse méthodique et précise d'un texte ; elle en étudie le sens littéral pour mieux en saisir la signification littéraire. Elle a pour objectif de montrer comment les significations d'un texte se déploient et d'éclairer ce processus par une analyse rigoureusement linéaire, phrase par phrase ou vers par vers. Elle exige une grande attention au texte, mais aussi une culture générale et des connaissances théoriques assez étendues puisque l'étudiant doit avoir suffisamment de points d'appui pour mettre au jour les éléments implicites du texte.

L'étudiant doit éviter, dans l'explication de texte, le piège de la paraphrase. Il y parviendra en donnant une structure solide à son travail : l'introduction situera le texte étudié, rappellera les éléments nécessaires à sa compréhension, définira les axes de l'étude ; le développement proposera une étude linéaire du texte qui renverra au besoin à des éléments descriptifs (langue, grammaire, rhétorique, style, structure) et interprétatifs (histoire, histoire littéraire et culturelle, histoire des mentalités et des idées, sociologie, thématique) ; la conclusion dégagera des résultats clairs de l'analyse et mettra en lumière l'intérêt du texte étudié. Elle permettra d'établir des rapports entre l'extrait étudié et l'ensemble de l'œuvre d'où celui-ci est tiré. Cette méthode, qui permet de trouver la spécificité et les traits distinctifs de l'œuvre, s'applique à l'étude de textes autant poétiques et dramatiques que narratifs, et peut se faire aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Le plan général d'une explication de texte comprend une introduction qui situe l'œuvre dans son contexte historique et culturel ; un découpage qui annonce les grandes étapes de l'explication ; la formulation d'une question soulevée par le texte ; un commentaire linéaire puis une conclusion.

On peut distinguer entre les plans chronologiques et ceux qui ne le sont pas. Dans le premier cas, par exemple, on montrera l'évolution des formes du comique à travers le temps. Dans le second cas, on présentera par exemple, les caractéristiques du comique en faisant ou non référence à l'évolution de ces caractéristiques dans le temps. De la même manière, pour ce qui est de la manière d'aborder un texte, il existe deux grands types d'analyses : l'analyse linéaire (chronologique et transformationnelle) et l'analyse tabulaire (structure achronologique et synthétique). L'analyse linéaire tient compte de la position qu'occupe un élément donné dans une chaîne et des transformations éventuelles qu'il subit d'une position à une autre. Par exemple je peux établir les caractéristiques d'un personnage donné de façon globale (analyse tabulaire) ; ou voir quelles caractéristiques apparaissent en premier ou à un endroit donné ou comment elles se transforment au fil de l'intrigue. On comprendra que l'explication de texte est une analyse linéaire.

⁵⁵ Cette partie s'inspire d'un texte inédit de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski. Pour des détails, on consultera les sources suivantes : Bergez (1989), Bordas et al. (2002), Gicquel (1979), Marinier (1996).

Le texte d'opinion et la dissertation littéraire

Analyse et dissertation⁵⁶

La dissertation est un genre scolaire où un évaluateur demande, par le biais d'une consigne de rédaction, à un étudiant de traiter d'un thème donné. Cette consigne précise le sujet (par exemple, l'œuvre à étudier), le prédicat (ce qu'on dit du sujet), l'orientation (choix d'une assertion ou assertion imposée) ainsi que d'éventuelles normes rédactionnelles (longueur, nombre de mots, etc.). Voici des exemples de telles consignes: *Phèdre est-elle maîtresse de son destin ou subit-elle l'influence des dieux* (assertion au choix)? *Montrez que ce poème appartient au mouvement symboliste* (assertion imposée). *Comparer ces deux extraits de romans*.

Dans l'analyse, à l'inverse de la dissertation, le sujet n'est pas, en principe du moins, imposé par un évaluateur.

Dans d'autres parties de ce livre, nous parlerons uniquement d'analyse, mais le propos s'applique également aux dissertations (par exemple, une dissertation peut porter sur un texte théorique ou une œuvre; elle peut utiliser ou non un dispositif d'analyse; etc.).

La dissertation est un texte argumentatif organisé selon des règles précises; elle porte habituellement sur un sujet imposé (mais il arrive que le choix du sujet soit laissé à l'étudiant). Qu'il soit imposé ou libre, le sujet doit être traité de façon à la fois personnelle, rigoureuse et logique. Toutes les parties du sujet doivent être abordées, et seul le sujet doit figurer dans le développement : aucune digression n'y est permise. Cet exercice n'est pas exclusivement littéraire — la dissertation peut aussi porter sur un sujet en philosophie, en sciences humaines, en fait sur tout sujet, qu'il soit restreint ou d'ordre général. La dissertation en études littéraires peut prendre comme objet un extrait d'œuvre, une œuvre complète ou plusieurs œuvres. Dans le cas où le choix des œuvres est laissé à l'étudiant, on parle de dissertation de culture générale; l'étudiant doit puiser dans l'ensemble de ses lectures et connaissances pour construire son argumentation et l'étayer par des exemples.

S'il est possible de distinguer plusieurs types de dissertation, elles ont toutes en commun un même schéma : une introduction; un développement ou corps du devoir; une conclusion. Le nombre de plans pour le développement est limité; le choix du plan dépend à la fois du libellé du sujet, du texte littéraire sur lequel porte le sujet (le cas échéant) et du point de vue choisi par l'étudiant. Parfois le libellé du sujet suggère, recommande ou exige l'adoption d'un plan particulier.

La rédaction d'une dissertation nécessite un travail préparatoire qui comprend : la lecture et la compréhension du sujet en chacune de ses parties, une réflexion critique sur les questions qu'il pose; la recherche d'arguments de réponse et d'éléments de preuve dans le ou les textes à l'étude et dans sa culture personnelle; l'organisation des arguments et des éléments dans un plan approprié.

Comme dans toute analyse, on peut choisir (sauf si l'évaluateur impose un style) un style personnel (par exemple: *Je parlerai de...*) ou impersonnel (par exemple: *Il sera fait état de... Nous parlerons de...*). Le plus important est la cohérence : généralement, on ne peut passer de l'impersonnel au personnel et vice versa (en particulier, du «je» au «nous» de majesté).

Dissertations littéraire et non littéraire

La dissertation littéraire peut prendre la forme d'un texte d'opinion (Hamlet est-il vraiment fou ou feint-il simplement de l'être?). Évidemment tout texte d'opinion avec consigne n'est pas une dissertation littéraire (Pour ou contre l'énergie nucléaire).

Dissertation explicative et dissertation critique

La dissertation critique est «un exposé écrit et raisonné sur un sujet qui porte à discussion, dans lequel l'élève prend position et la soutient à l'aide d'arguments, de preuves tirées des textes proposés et de ses connaissances littéraires, socio-historiques, linguistiques, culturelles, etc.» (Lafortune et Cyr, 1996: VII)

⁵⁶ Cette partie s'inspire d'un texte inédit de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski. Pour des détails, on consultera : Barilari, 1988, Dassonville (1969) et Merlin (1996).

Précisons que «La dissertation critique se distingue de la dissertation explicative de la façon suivante: dans la dissertation explicative, l'élève n'a pas le choix, il doit démontrer ce qu'on lui demande de démontrer, qu'il soit d'accord ou non avec le libellé proposé. En ce sens, il ne peut critiquer; c'est uniquement à une étape ultérieure qu'on lui demandera d'exercer son sens critique.» (Lafortune et Cyr, 1996: VII)

Selon Lafortune et Cyr (1996: XIII), «la dissertation critique n'est pas un texte d'opinion.» Cet exercice fait la synthèse de trois compétences: (1) habileté à analyser un texte, (2) habileté à dissenter et (3) habileté à critiquer. 1. Analyser, c'est dégager des matériaux du texte, éventuellement les nommer par des termes techniques (ex. *métaphore* dans une analyse stylistique) et les exploiter, tout cela en justifiant. 2. Dissenter, c'est produire une argumentation reliée à la consigne de dissertation. Pour le rédacteur, il s'agit aussi «d'établir le lien entre ce qu'il est en train de dire et ce qu'il a choisi de démontrer» (Lafortune et Cyr, 1996: XII). Face à un lecteur moins concentré, «Le manque de rappel de la thèse constitue une faille dans la mesure où le lecteur plus ou moins concentré pourrait perdre de vue la thèse défendue et donc ne pas apprécier à leur juste valeur les arguments et les preuves donnés». 3. «Il faut bien entendre le mot «critiquer» non pas dans le sens d'«émettre un jugement faisant ressortir les défauts de personnes et de choses» ou de «jugement sévère», mais plutôt dans le sens de savoir dissocier les arguments qui appuient une assertion de ceux qui ne sauraient l'appuyer avant de pouvoir prendre position sur une question posée. L'élève retiendra, pour sa dissertation, les arguments qui réussiront à défendre son point de vue de façon solide et incontestable, au point d'obtenir l'adhésion du lecteur.» (Lafortune et Cyr, 1996: XII)

Voici un tableau qui montre les différences et ressemblances entre les genres textuels que sont l'analyse, la dissertation explicative et la dissertation critique.

Analyse, dissertation explicative et dissertation critique

FORME TEXTUELLE	analyse	dissertation explicative	dissertation critique
OPÉRATIONS MENTALES			
analyser	+	+	+
argumenter	Ø	+	+
prendre position	Ø	Ø	+
EXEMPLES DE CONSIGNES	Dégagez le thème du poète méprisé.	Prouvez que ce poème relève du mouvement romantique.	Peut-on dire que ce poème relève du Romantisme?
	Dégagez le thème de l'absence.	Montrez que ce poème exploite différentes formes d'absence	Peut-on affirmer que le poème est une réflexion philosophique sur l'absence?

Types de consignes de dissertations

En ce qui a trait au type de consigne, on peut dire que les dissertations portent sur les questions suivantes : X a-t-il la propriété Y ou quelles sont les propriétés de X? X est-il un Z ou quelle est la classe Z à laquelle appartient X? Autrement dit, des énoncés de dissertation peuvent être des description (comparer, classer, approfondir) et d'autres des vérifications (valider ou invalider un énoncé).

En ce qui a trait aux formes textuelles analytiques, on peut distinguer, trois sortes de dissertations :

1. Comparaison externe ou intertextuelle: deux textes ou deux extraits de textes différents; interne ou intratextuelle: deux éléments du même texte, par exemple deux personnages.

2. Classement dans un genre (au sens large de classe de texteS). Il faut alors (1) définir la classe par ses caractéristiques, (2) vérifier si ces caractéristiques sont présentes ou absentes et avec quelle intensité et décider, en fonction du nombre et de l'importance des éléments présents, (3) si oui ou non le texte appartient à cette classe en termes de nombre et d'importance des caractéristiques (il peut s'agir d'une appartenance partielle). Le classement dans un genre est une comparaison, mais à la différence d'autres formes de comparaison (par exemple, entre deux personnages, deux espaces), elle s'établit entre un type (le genre) et une occurrence, un texte donné susceptible d'être une manifestation plus ou moins conforme et intégrale de ce type.

3. Approfondissement thématique.

Exemples des trois grands types de dissertations

OEUVRE ET SUJET	TYPE DE DISSERTATION
1. Comparez la représentation du temps dans «Le Lac» de Lamartine (1790-1869) et «Le pont Mirabeau» d'Apollinaire (1880-1918).	Comparaison (faire ressortir les différences et ressemblances)
2. Prouvez que ce poème du Québécois Paul Morin, publié en 1911, appartient au mouvement parnassien.	Classement générique (comparer les caractéristiques du genre et celle du texte)
3. Montrez les différentes façons d'évoquer l'absence dans le poème symboliste « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » de Mallarmé (1842-1898). Ou : Prouvez qu'Hamlet dans la pièce éponyme est vraiment fou et ne fait pas que feindre de l'être.	Approfondissement thématique

Prise de position et opinion

Prise de position

Dans la dissertation critique, l'élève doit nécessairement prendre position, et cela de façon claire. Évidemment, dans le cas d'une analyse qui n'est pas une dissertation, il peut tout de même s'agir de prendre position relativement à une proposition donnée (une hypothèse ou une proposition généralement admise). Dans le cas d'une question dont la réponse se formule en oui ou en non, l'étudiant a quatre positions possibles: oui franc, oui mais..., non mais..., non franc. Ces positions correspondent à trois points de vue critiques: défendre (oui franc), réfuter (non franc), nuancer (oui mais..., non mais...). On suggère en général de prendre une position nuancée, étant donné que la plupart des phénomènes ne se prêtent pas à un jugement pur.

Prise de position et types de consigne

Selon Vital Gadbois (cité dans Lafortune et Cyr, 1996: VII), il existe deux types de consignes: (1) interrogative (*Jusqu'à quel point peut-on prétendre que...? Faut-il penser que...? Que pensez-vous de cette affirmation? Êtes-vous d'accord avec une telle affirmation?*); (2) impérative ou critique (*Critiquez cette assertion. Commentez cet argument d'autorité. OU Discuter cette affirmation. Évaluez ce point de vue*). On peut également dire que certaines questions appellent une réponse de type oui/non et d'autres pas.

Opinion

L'opinion *peut être* (1) négative/positive ; (2) franche/nuancée (par exemple : totalement/partiellement contre) ; (3) explicite/implicite (sous-entendue). Elle *doit être* (4) claire plutôt que confuse ; (5) cohérente plutôt que paradoxale, contradictoire ; (6) globale plutôt que partielle.

Donnons quelques explications complémentaires.

(3 et 4) Une opinion implicite ressort notamment de l'ironie (où l'on dit l'inverse de ce que l'on pense) : «La peine de mort est évidemment la solution absolue à tous les problèmes de l'homme : faim, guerre, pauvreté, etc. Pourquoi n'y a-t-on pas pensé plus tôt?» L'opinion est claire bien qu'implicite.

(2, 4 et 5) Une opinion nuancée peut être claire et cohérente, même si elle varie d'une section du développement à l'autre. Ainsi, je peux dire que je suis pour le nucléaire en médecine et contre en tant qu'il s'agit d'une source d'énergie domestique et industrielle. Globalement, j'ai une opinion nuancée sur le nucléaire. Par contre, affirmer d'abord que je suis pour le nucléaire en médecine et dire le contraire plus loin serait paradoxal ; dire que je suis totalement contre, puis nuancer le serait également.

(6) Une consigne de rédaction se décompose en *objet*, *mots de jonction* et *intention* (ex. : objet : *la conquête de l'espace* ; mots de jonction : *est-elle nécessaire* ; intention : *au développement de l'humanité?*). L'opinion doit tenir compte de la totalité de la consigne et non porter sur l'objet seulement (je suis pour la conquête de l'espace) ou l'intention seulement (je suis pour le développement de l'humanité). Elle doit intégrer aussi tous les mots de jonction. Par exemple, débattre de «La conquête de l'espace est-elle *utile* à l'avancement de l'humanité?», c'est passer un peu à côté, puisque la directive parle de *nécessaire* et non d'*utile*.

Facultativement, l'introduction peut dévoiler l'opinion du rédacteur. On logera alors l'opinion dans la même phrase que le sujet posé ou dans une phrase entre le sujet posé et le sujet divisé. Cependant, il est recommandé de ne pas le faire à ce moment : on maintiendra ainsi un (certain) suspens et le lecteur aura l'impression que l'opinion découle de l'argumentation et non qu'elle était fixée au préalable.

On donne son opinion sur l'énoncé de la dissertation, lequel est relatif au texte analysé, pas son opinion sur le sujet en général. Si le sujet est : *La vision qui se dégage de l'émigration dans le roman est-elle positive?*, on ne doit pas dire ce que soi-même on pense de l'émigration, mais ce qu'on pense que le roman pense de l'émigration. En règle générale, l'étude d'un thème dans un texte ne sert pas directement à l'étude de ce même «thème» dans la vie réelle. On évitera donc des sujets posés trop extratextuels : *L'émigration vers un autre pays est-elle positive? Nous tenterons de répondre à cette question en nous basant sur Les lettres chinoises*. Il aurait fallu dire ici dès le départ qu'on répond à la question de la vision de l'émigration dans le roman, pas dans la vraie vie, même si réfléchir à partir d'un roman peut dégager des éléments de réponse pour un problème réel. Le sujet posé est donc déformé.

Si l'on place l'opinion dans l'introduction, on peut notamment la fusionner avec le sujet divisé (remarquons que l'opinion est ici relativiste et nuancée) : *Peut-on dire que la vision de l'émigration qui se dégage du roman est positive? Non, si l'on prend l'opinion de Sassa ; oui, si l'on prend celle de Yuan*. L'opinion peut se trouver seulement à la fin du développement. On rappelle en général l'opinion dans la conclusion

La synthèse comprend l'opinion finale, la justification de l'opinion finale et l'exploitation. Erreur: présenter les aspects pour et les aspects contre et trancher sans justifier ou en justifiant plus ou moins.

C'est une erreur que de présenter sans référence l'une à l'autre les opinions (partielles) de la thèse et de l'antithèse: (Thèse) *On trouve de nombreuses preuves que Da Li et Sassa constituent un seul et même personnage...* (Antithèse) *Da Li et Sassa ne forment pas un seul et même personnage pour les raisons suivantes...* On devrait écrire plutôt quelque chose comme: *Par ailleurs, quelques arguments tendent à prouver que Da Li et Sassa ne forment pas un seul et même personnage*.

Étapes de la rédaction d'une dissertation

ÉTAPE 1. Comprendre la consigne de dissertation. (1) La classer (demande-t-on une comparaison, un classement dans un genre, un approfondissement thématique?). (2) Les consignes de dissertation contiennent souvent des mots ayant plusieurs sens (acceptions). Préciser le sens des mots ambigus. Sélectionner le ou les sens pertinents. Informez le lecteur de vos choix de sens.

ÉTAPE 2. Faire un schéma représentant la structure logique du développement. Classer les matériaux d'analyse en fonction de cette structure logique.

ÉTAPE 3: Faire le plan du développement, c'est-à-dire décider dans quel ordre on présentera les éléments de la structure logique.

ÉTAPE 4: Présenter les matériaux sous forme de texte suivi en respectant le plan (évidemment, on peut changer le plan après coup).

Exemples des étapes

ÉTAPE 1 : «Comment représente-t-on le poète dans «L'albatros» de Baudelaire?» La dissertation consiste en un approfondissement thématique. L'expression «le poète» peut désigner le poète en général ou Baudelaire en particulier. Allons-nous parler de l'un et/ou de l'autre?

Dans «Le Sac» d'Yves Thériault, Mathurin est-il responsable du meurtre d'Annette? Commentaire de l'étudiant à placer quelque part dans la dissertation: *Le mot «responsable» s'entend de différentes façons: Mathurin a-t-il commis le meurtre? Mathurin n'a-t-il pas été poussé par les gens du village à commettre le meurtre, la responsabilité, en ce sens, serait alors partagée. Mathurin, en tant que fou, est-il responsable de ses actes?*

ÉTAPE 2: Les qualités et défauts (ou faiblesses) de l'oiseau servent à parler des qualités et défauts du poète. Pour dégager la représentation du poète, on trouve d'abord ce qu'on dit de l'oiseau; puis on tente d'appliquer la

caractéristique au poète (par exemple: «vaste» appliqué au poète ne veut pas dire que le poète est nécessairement physiquement grand ou gros, mais important).

ÉTAPE 3, EXEMPLES DE PLANS:

PLAN 1

1. Introduction
2. Développement
 - 2.1 Qualités de l'oiseau
 - 2.2 Défauts de l'oiseau
 - 2.3 Qualités du poète
 - 2.4 Défauts du poète
 - 2.5 Interprétation
3. Conclusion

Note: l'interprétation est une section où l'on produit des constats, établit des liens à partir des données dégagées par la description (ici les parties 2.1 à 2.4). Par exemple, le thème du poète méprisé par la masse est un lieu commun au XIX^e siècle, dans le Romantisme en particulier. On le retrouve notamment chez Nelligan (cf. «La romance du vin») et aussi ailleurs chez Baudelaire (cf. «Le chien et le flacon»), mais également avant le XIX^e siècle (chez Ronsard, par exemple). Pour des détails sur la structure de l'analyse et sur l'interprétation en particulier, voir le chapitre sur la structure de l'analyse.

D'autres structures de développement sont possibles (en particulier si l'on place les interprétations au fil de la description et non pas dans une partie séparée):

PLAN 2

1. Introduction
2. Développement
 - 2.1 Qualités
 - 2.1.1 Qualités de l'oiseau
 - 2.1.2 Qualités du poète
 - 2.2 Défauts
 - 2.2.1 Défauts de l'oiseau
 - 2.2.2 Défauts du poète
 - (2.3 Interprétation)
3. Conclusion

PLAN 3

1. Introduction
2. Développement
 - 2.1. Qualités
 - 2.1.1 Qualité 1 de l'oiseau, qualité 1 correspondante chez le poète
 - 2.1.2 Qualité 2 de l'oiseau, qualité 2 correspondante chez le poète
 - 2.2 Défauts
 - 2.2.1 Défaut 1 de l'oiseau, défaut 1 correspondant chez le poète
 - 2.2.2 Défaut 2 de l'oiseau, défaut 2 correspondant chez le poète
 - (2.3 Interprétation)
3. Conclusion

ÉTAPE 2. LA RECHERCHE DE MATÉRIAUX (ici pour une consigne de classement)

NO	CARACTÉRISTIQUE ⁵⁷	1. PRÉSENCE 2. ABSENCE 3. INDICIDABILITÉ DE LA PRÉSENCE/ABSENCE ⁵⁸ 4. CARACTÉRISTIQUE PROBLÉMATIQUE EN ELLE-MÊME ⁵⁹	PREUVE ⁶⁰	CONTRE-PREUVE ⁶¹

ÉTAPE 2: REGROUPEMENT DES MATÉRIAUX

POUR CONSIGNE DE CLASSEMENT (ici, regroupement par familles de caractéristiques)

EX.:

GROUPE 1 (FOND)

CARACTÉRISTIQUES 4, 2 ET 5

GROUPE 2 (FORME)

CARACTÉRISTIQUES 1 ET 3

⁵⁷ Il est impossible dans une dissertation de couvrir toutes les caractéristiques d'un mouvement. Le rédacteur de la dissertation doit donc avertir le lecteur qu'il s'est limité à quelques caractéristiques, éventuellement en utilisant des critères limitatifs (par exemple, seulement les caractéristiques liées au fond, aux thèmes et pas les caractéristiques de la forme). En général, il faut prendre des caractéristiques avec des degrés de difficultés différents, en ne conservant pas seulement que les caractéristiques faciles à traiter.

⁵⁸ Une caractéristique peut être dite indécidable s'il est impossible de stipuler si elle est présente ou absente.

⁵⁹ Une caractéristique est problématique lorsque, indépendamment du texte analysé, elle pose problème dans sa définition ou dans la manière de vérifier sa présence ou son absence. Par exemple, la versification stricte est une caractéristique du Parnasse, mais elle est difficile à exploiter pour un étudiant qui ne connaît pas la versification.

⁶⁰ L'affirmation d'absence doit elle aussi être prouvée, en particulier lorsqu'un phénomène semble, à tort, relever de la caractéristique absente. À ce moment-là, on détrompe le lecteur.

⁶¹ (1) Si la caractéristique est présente, la contre-preuve est une nuance montrant qu'il y a une petite absence. (2) Si la caractéristique est absente, la contre-preuve apporte une nuance montrant une petite présence. (3) Si la caractéristique est indécidable, la preuve appuiera la présence et la contre-preuve l'absence, ou vice-versa. (4) Même dans les trois situations précédentes, il n'y a pas toujours de contre-preuves. (5) Si la caractéristique est problématique, la case contre-preuve est inutile.

Plans de textes

Typologie générale des plans⁶²

Le plan est parfois imposé dans les consignes du travail. S'il ne l'est pas, son choix dépend du type de travail, du sujet, des arguments et des éléments de preuve recueillis, et bien sûr du point de vue sur le sujet et de l'organisation que l'étudiant souhaite faire des arguments et des preuves. C'est sur le choix du plan que repose la pertinence de l'argumentation générale.

Selon Liliane Goulet (1987 : 97), «Le développement doit amener le lecteur d'un point à un autre tout en soutenant son intérêt ; il doit évoluer dans une direction précise. Cette évolution des idées du développement s'appelle la progression.»

Goulet distingue quatre types principaux de progression, autrement dit, quatre types de plan :

- Le plan par étape, où l'on traite tour à tour chacun des aspects d'une question.
- Le plan chronologique, où l'on traite du sujet par tranches de temps (dans l'analyse de textes littéraire, la chronologie peut être celle de la succession des parties de l'oeuvre).
- Le plan comparatif, où l'on associe point par point les éléments à comparer.
- Le plan dialectique, où l'on oppose point par point les éléments à confronter.

REMARQUE : «*Plan d'une oeuvre, d'un ouvrage* : disposition, organisation de ses parties, considérée après coup (abrégé, résumé) ou élaborée avant la composition» (*Petit Robert*).

Plan dialectique

Ce type de plan est surtout utilisé pour les dissertations. Il comporte trois parties : la thèse, l'antithèse et la synthèse. Dans la thèse, la proposition formulée dans le sujet est exposée et soutenue par des arguments. L'antithèse qui la suit immédiatement prend un point de vue opposé à la thèse; cette seconde étape consiste à mettre à l'épreuve ce qui avait été affirmé dans la thèse, de façon à soulever des objections sur l'un ou l'autre des aspects de la thèse. La synthèse est l'occasion de confronter la thèse et l'antithèse, de retenir ce qui, dans la thèse, a résisté à l'antithèse. Il s'agit non pas de juxtaposer thèse et antithèse, mais de dépasser la contradiction apparente à laquelle l'étudiant avait abouti, par l'apport d'éléments nouveaux, de nuances ou d'explications de la contradiction. La synthèse est la partie la plus difficile, car l'étudiant doit y rallier les deux thèses opposées en dégageant ce qui est acceptable ou non dans les deux positions, et les dépasser par une proposition plus forte. Pour ce type de plan, la conclusion est plus courte puisque la synthèse la précède immédiatement.

Voici quelques-unes des structures (ou plans) dialectiques possibles (d'autres structures dialectiques sont possible et toutes les structures ne sont pas dialectiques). Une section peut comporter un seul ou plusieurs paragraphes).

Plan A

1. Introduction
2. Section oui (ou non)
3. Section non (ou oui)
4. Synthèse (position finale argumentée et exploitation (cause, signification, etc.))
5. Conclusion

Plan B

1. Introduction
2. Section oui (ou non)
3. Section d'atténuation (oui mais... ou non mais...) et de synthèse (incluant l'exploitation)
4. Conclusion

⁶² Cette partie s'inspire d'un texte inédit de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski.

Plan inventaire et plan analytique

Le plan inventaire (ou plan analytique, aussi appelé plan par accumulation d'arguments, plan à l'américaine ou plan d'exposition) peut sembler de prime abord le plus simple, car chacun des paragraphes est relativement indépendant des autres. Mais s'il est facile de trouver trois ou quatre arguments différents (et de rédiger autant de paragraphes de développement) pour répondre au sujet ou en discuter, il est toutefois plus difficile d'en faire un tout cohérent. Pour donner une unité au développement, il est nécessaire de ménager une progression dans l'enchaînement des arguments, soit en allant de l'argument le plus faible au plus fort, au plus convaincant, soit en explicitant le cheminement logique qui conduit d'un argument à l'autre. Dans un travail dont le plan est un inventaire, la conclusion est particulièrement importante, car elle est l'occasion de synthétiser et de lier davantage les parties du développement. Certains guides nomment « plan analytique » un plan où les parties se succèdent selon un ordre logique (chronologique, causal, problème-conséquences-solutions, ou quelque autre structure).

Plan comparatif

Le plan comparatif est utilisé lorsque, dans le sujet, une comparaison doit être faite entre des œuvres ou entre des éléments semblables (points de vue, principes, formules, théories, etc.). La comparaison demande de dégager des points communs et des différences, et d'en faire ensuite la synthèse. Il existe deux façons principales de construire un plan comparatif. Il est possible de constituer un paragraphe autour de chacun des éléments de la comparaison et d'effectuer la confrontation des éléments dans la dernière partie du développement. On peut aussi dégager d'abord les points communs des éléments à comparer, puis leurs différences (ou l'inverse), et ensuite les mettre en perspective dans un troisième paragraphe. Cette dernière construction de plan est parfois nommée « plan analogique ».

Plan syllogistique

Ce plan, construit selon la structure du syllogisme⁶³, est le plus approprié lorsque le sujet du travail consiste à discuter d'une proposition générale ou littéraire à partir d'un extrait ou d'une œuvre entière. Il s'agit d'abord de définir et d'expliquer la proposition dans un premier temps; de faire une lecture de l'œuvre à partir de la proposition; d'établir un rapport entre la proposition et l'œuvre, et d'en discuter.

⁶³ Le *Petit Robert* définit ainsi le syllogisme : « opération par laquelle, du rapport de deux termes avec un même troisième appelé moyen terme, on conclut à leur rapport mutuel. [...] (par exemple, Tous les hommes sont mortels [majeure], or je suis un homme [mineure], donc je suis mortel [conclusion]). »

L'argumentation pour le texte d'opinion

Tout texte est soit principalement *argumentatif* (par exemple le texte d'opinion, l'article scientifique, l'analyse ou l'éditorial) soit principalement *non argumentatif* (une description, un article de journal normal, un poème, un roman).

Un texte argumentatif ne sert pas tant à donner son opinion qu'à convaincre. Convaincre, c'est essentiellement démontrer comme vraie une série organisée d'*énoncés* (au sens logique) réputés jusque là faux ou indécidables par la personne à convaincre. En plus de servir à apprendre à convaincre, l'étude de l'argumentation prémunit contre une argumentation qui a l'apparence de la vérité.

Énoncé, sujet, prédicat et valeur de vérité

Un énoncé (au sens logique) se décompose en *sujet* (*l'amour*) et en *prédicat* (*l'amour c'est magnifique à tout âge*). Un énoncé possède toujours une *valeur de vérité* : il est vrai, faux (plus ou moins vrai ou faux) ou indécidable. La valeur de vérité est susceptible de varier selon les personnes et les groupes sociaux : votre contradicteur donne pour faux ce que vous donnez pour vrai et vice versa. Une *assertion* est un énoncé présenté comme vrai par le rédacteur et/ou par une autre personne ou un groupe qu'il cite.

Un texte argumentatif, tout en étant subjectif au plan de l'énonciation et des idées exprimées, est généralement objectif au plan de la démonstration. La démarche logique (mais pas nécessairement chronologique) de l'argumentation est donc la suivante : (1) présenter un énoncé avec une valeur de vérité (explicite ou implicite), (2) prouver que la valeur de vérité donnée est la bonne pour cet énoncé.

La qualité-quantité de l'argumentation doit être inversement proportionnelle à l'*évidence* et proportionnelle à la *portée* de l'énoncé et à son *intensité*.

Pour illustrer la notion d'évidence de l'assertion, prenons les cas-limites opposés : un truisme comme *la Terre est ronde* n'a pas besoin d'argumentation (du moins de nos jours!) ; par contre, *la Terre est plate* nécessitera un appareil plutôt puissant... Attention aux généralités, banalités et autres énoncés passe-partout (vrais pour à peu près n'importe quel sujet, dans n'importe quelle culture, n'importe quelle époque): *La littérature québécoise a beaucoup évolué depuis quelques temps*.

REMARQUE : L'évidence repose sur des axiomes assumés par un groupe social à une époque donnée. Ils sont susceptibles de varier d'une époque ou d'un groupe à l'autre. On divise souvent les éléments argumentatifs en faits et opinions. Les axiomes les plus forts pour le groupe qui les assument constituent des faits (la Terre est ronde), mais — comme le démontre bien l'histoire — les « faits » les plus élémentaires peuvent être contredits par la suite.

La portée de l'énoncé est variable : comparez : *toutes les planètes sont rondes* et *la Terre est ronde*.

La force, l'intensité de l'énoncé est variable : comparez *la Terre est ronde* et *la Terre est peut-être ronde* ou *la Terre est approximativement ronde*.

Il faut savoir ajuster la portée et la force de l'énoncé au degré de certitude que la démonstration est-à même de soutenir. Cela se fait en utilisant les modalisateurs (au sens large).

Un modalisateur est une unité affectant à la hausse ou à la baisse la portée ou l'intensité de l'énoncé ou de sa valeur de vérité. Voici quelques modalisateurs : le conditionnel, les adverbes de doute ; des expressions comme *tout se passe comme si...*, *symboliquement*, *on peut dire que...* ; des quantificateurs comme *en général*, *certains*, *normalement* ; des marqueurs de relativité comme *selon moi*, *personnellement* ; etc. La portée peut être réduite en passant du général au particulier (comparez *les mammifères parlent* et *les humains parlent*, etc.)

Le sens de la nuance — important dans l'argumentation rationnelle mais souvent inefficace dans l'argumentation émotive, comme on le voit trop souvent par exemple dans les tribunes téléphoniques — se manifeste dans la portée de l'énoncé (comparez *tous les hommes sont cons* et *certains hommes sont cons*), mais également dans la valeur de vérité, si elle est graduelle (plus ou moins vrai). Il faut trouver la juste correspondance entre la généralité-particularité du terme utilisé et la généralité-particularité du phénomène décrit par ce terme. Par exemple, la notion visée est «poésie»; l'extension de «littérature» englobe mais dépasse la poésie (la poésie est une partie de la littérature), par contre «poésie lyrique» est trop particulier (la poésie lyrique est une partie de la

poésie). Exemple plus étoffé de trop faible extension: dire que l'Inconscient se manifeste uniquement dans les «images» littéraires alors qu'il peut se manifester partout, dans les images comme ailleurs (rythmes, sonorités, etc.). Une généralité trop grande amène au mieux un manque de précision; une particularité trop grande peut produire une proposition partiellement fausse. Ex.: *un mammifère est une vache* (ce peut être aussi un homme, un renard...) ou *un actant correspond à un personnage* (il peut aussi correspondre à un objet, à un concept, etc.).

REMARQUE : Les énoncés sont souvent donnés pour évidents alors qu'il faudrait les argumenter : cultivez le doute perpétuel. Il vaut mieux, du moins au début, sur-argumenter que sous-argumenter. Les deux tendances constituent cependant des défauts : trop argumenter, c'est perdre du temps et de l'énergie. De plus, si la règle « Dans le doute, abstiens-toi » (ou « Privilégie l'exactitude à l'incertitude ») s'applique, il n'empêche qu'une analyse peut et doit faire part des zones de doute plutôt que de ne conserver que les éléments de certitude absolue.

* * *

Pour bien argumenter, il faut disposer (1) d'une méthode de génération et d'élaboration des arguments ainsi que (2) d'une palette large d'éléments argumentatifs possibles. Il est impossible ici de donner un cours complet en cette matière.

Pour le premier point, proposons une méthode rudimentaire mais efficace de production et de traitement de l'argumentation d'un texte d'opinion.

(1) Une fois le sujet choisi, définissez votre opinion (pour ou contre, de façon absolue ou nuancée).

(2) Trouvez des éléments pour chacune des classes de matériaux suivants (une feuille par classe) : (2.1) du vocabulaire précis, spécialisé relié à la question, (2.2) des aspects, (2.3) des énoncés (avec leur valeur de vérité) à défendre ou à détruire et des arguments (et contre-arguments) prouvant ou invalidant un énoncé, (2.4) des éléments stylistiques (des métaphores, des images, etc.).

EXEMPLES DE MATÉRIAUX POUR L'ARGUMENTATION : Soit le sujet suivant : «Faut-il augmenter, maintenir ou diminuer l'aide aux pays en voie de développement?»

1. Vocabulaire spécialisé : Aide internationale, O.N.G (organisation non gouvernementale), tiers-monde, paupérisation, sous-développement, etc.
2. Aspects : Économique, humanitaire, politique, moral, médical, etc.
3. Énoncé, valeur de vérité, argumentation : *Aider coûte cher* : faux, l'argent revient généralement sous forme d'expertise, d'achat de fourniture et de biens de consommation produits dans les pays développés. *L'aide ne se rend pas à ceux qui en ont besoin* : partiellement faux, la gestion des organismes de charité est de plus en plus performante et même si une partie de l'aide est parfois détournée par des criminels locaux, l'essentiel se rend à destination et de toute façon ce qui se rend sauve des vies.
4. Éléments stylistiques : Nos ventres d'oies gavées, leurs ventres ballonnés de faim, etc.

(3) Ensuite procédez à la sélection (certains éléments sont immédiatement bons pour la casse, la poubelle), à la hiérarchisation (par ex., certains arguments sont PERCUTANTS et d'autres, à peine aptes à figurer dans un faisceau, un bouquet d'arguments), à la combinaison et au développement des éléments.

Généralement, on combine les éléments d'argumentation selon les aspects. Schématiquement, on peut considérer un aspect comme l'intersection entre le sujet du texte (ici l'aide internationale) et une discipline (l'économie, la sociologie, l'écologie, etc.).

Une autre combinaison habituelle est celle de l'argument et de son contre-argument (l'argument de votre adversaire et votre contre-argument ; ou votre argument, le contre-argument de votre adversaire et votre contre-contre-argument). Pour se prémunir des effets de la contre-argumentation de vos adversaires, il faut la prévoir et y opposer des arguments.

En principe, on contre-argumente toujours lorsque nos positions sont attaquées ou attaquables, sauf dans le cas d'une *concession*, où l'on concède la victoire à l'adversaire, en général pour mieux l'emporter à un niveau de valeur supérieur (par ex., sur la peine de mort : *Certes, concédons que l'incarcération des détenus coûte cher, mais c'est le coût à payer pour une justice dont nous n'ayons pas à rougir*).

Contre-argumenter suppose la capacité de se mettre dans «les pieds» ou dans «la tête» de son adversaire. À la limite, pour être un habile rhétoricien, vous devez être en mesure de défendre *n'importe quelle position*, comme un publicitaire (ou un rédacteur de discours politique) payé pour vanter un produit qu'il peut trouver lui-même ridicule... Cependant, en dehors de ce pur exercice intellectuel interviennent des principes moraux et déontologiques qui nous interdisent de défendre «pour vrai» n'importe quelle cause.

Exercice : l'argumentation et la contre-argumentation

Soit le sujet suivant : «Que pensez-vous de la peine de mort», prenez la position opposée à votre conviction et défendez-la (si vous êtes contre, soyez pour et vice-versa...). Puis contre-argumentez (bref, retournez à votre position véritable). Enfin, contre-argumentez la contre-argumentation, etc.

Les qualités de l'argumentation

Surveillez (1) la *consistance* : le nombre d'arguments par aspect, la variété des arguments et leur juste développement (en définitive, sur-argumenter est aussi inutile que sous-argumenter).

Surveillez (2) la *cohérence*. L'argumentation doit être au service de l'opinion (et non pas aller dans la direction opposée) et ne pas contenir de contradiction (dire une chose à un endroit et l'opposé à un autre). De plus, les arguments doivent toucher l'énoncé.

Par exemple dans *On peut être heureux chez soi, car certains Québécois travaillent à leur compte à la maison*, l'argument ne prouve en rien l'énoncé. Le lien de causalité entre être heureux et travailler à la maison a été postulé mais n'a pas été démontré.

Surveillez la (3) *cohésion* et (4) la *progression*. Certaines combinaisons sont contre-productives. En particulier, soignez la disposition des arguments massue : introduits trop tôt ou trop tard, mal appuyés, préparés ou exploités, ils ne donneront pas leur plein rendement voire seront contre-productifs.

Enfin, surveillez (5) l'*adéquation* de vos arguments au «réel» et — encore plus important — aux valeurs et connaissances du lecteur (fussent-elles erronées) : vos propositions doivent non seulement être vraies (vérité, vrai) mais surtout le paraître (vraisemblance, vraisemblable) pour votre lecteur-type.

Quelques types d'éléments argumentatifs

Soit le sujet suivant : «Faut-il augmenter, maintenir ou diminuer l'aide aux pays en voie de développement?» Vous trouverez dans le tableau qui suit un exemple pour chaque type d'éléments argumentatifs évoqué. Ce tableau n'est pas exhaustif et il existe de nombreux autres types d'éléments argumentatifs. Rappelez-vous que les arguments utilisés ne reflètent pas nécessairement la pensée du professeur!

REMARQUE : Un type d'élément argumentatif n'est pas nécessairement bon ou mauvais en soi. Tout dépend de l'utilisation qui en est faite et du contexte (un bon argument dans tel contexte pourra être mauvais dans un autre). Certains types sont généralement vus comme des erreurs d'argumentation, cependant un rédacteur peut les utiliser à son avantage ou encore dévoiler leur présence chez l'adversaire : par exemple, je glisse subrepticement une pétition de principe, un euphémisme ou un sophisme ou (mais!) je dénonce leur présence chez mon adversaire. Un même passage de texte peut combiner plusieurs éléments argumentatifs. On qualifie de fallacieux les arguments non pertinents.

1	Exemple, illustration	Les grands pays industrialisés pratiquent l'aide internationale. Ainsi, la France dépense chaque année...	AW
2	Appel à la majorité (ou au grand nombre)/ minorité (ou au petit nombre)	La plupart des pays réduisent l'aide humanitaire, pourquoi ferions-nous bande à part? / Galilée passait pour un fou mais il avait raison, faisons un couac dans le concert des nations et donnons davantage.	BA
3	Appel à la nouveauté / tradition	Cela fait des décennies que nous aidons au développement, il est temps d'y mettre un terme. / Pourquoi mettre un terme à une tradition de plusieurs décennies?	BO
4	Appel au sens commun	Les ressources, l'argent ne sont pas inépuisables.	AT
5	Appel au vécu du lecteur	Si votre voisin vous demande du sel, le lui refuserez-vous? (comparaison métaphorique)	AF
6	Appel aux conclusions	Selon des études récentes, les pays industrialisés donnent bien moins de un pour cent de leur P.N.B.	AJ
7	Appel aux valeurs	Ce qui distingue l'homme de la bête, c'est la solidarité et l'entraide.	BP
8	Argument d'autorité (ou appel à l'autorité) / faux argument d'autorité (hors du champ de compétence)	Jésus n'a-t-il pas dit : «Aimez-vous les uns les autres»? / Albert Einstein disait qu'il fallait donner aux pays du tiers-monde.	BB
9	Argument rationnel / émotif (appel au sentiment)	Regardez cet enfant, regard implorant, écuelle vide, pouvons-nous rester indifférents? (argument émotif)	AK
10	Argumentation par l'absurde	On nous demande d'aider. C'est ça, aidons le petit écureuil qui meurt de faim, aidons le microbe qui veut nous tuer... Que faisons-nous à discuter? Aidons plutôt l'arbre qu'on va abattre pour écrire ce texte!	AQ
11	Comparaison métaphorique	Voir l'exemple de l'appel au vécu (attention, tout appel au vécu n'est pas une comparaison).	AA
12	Concession	Certes, certains chefs de clan prélèvent un tribut sur l'aide internationale, mais ce qui importe c'est le grain de riz qui passe malgré tout et sauve une vie.	BN
13	Définition	L'aide internationale inclut l'aide financière, matérielle et humaine. Souvent cette «aide» constitue en réalité un contrat lucratif pour le pays donateur.	BV
14	Démagogie (souvent une généralisation abusive)	On paye déjà assez d'impôts à des irresponsables, il faut encore que les élus donnent à des sans-coeurs qui ne se donnent même pas la peine de se grouiller le cul!	AP
15	Dramatisation	Voir l'argument émotif	AB
16	Élément personnel	Récemment, j'ai croisé quelqu'un qui m'a demandé vingt-cinq sous...	AL
17	Euphémisme	Au lieu de parler de « pays en voie de développement » ne devrions-nous pas parler de « pays miséreux »? (euphémisme critiqué)	BR
18	Fait	Chaque jour, des hommes, ailleurs, meurent de faim. — Le soleil se lève à l'est.	BL
19	Généralisation	Cette pièce de monnaie, ce marteau, cette feuille retombent, donc tout ce qui monte redescend. J'ai disséqué une souris et ai constaté qu'elle possède un foie; j'en conclus que toutes les souris ont un foie.	BM
20	Généralisation hâtive ou abusive	Il y a quelques années, un scandale a frappé un organisme de charité. Tous les organismes de charité sont malhonnêtes.	BD
21	Hyperbole (amplification)	Si vous dites non, vous causez la mort de dizaines d'individus et vous vous assimilez ainsi aux pires dictateurs que le monde ait connus. (il y a aussi une assimilation abusive)	AE
22	Litote (atténuation)		
23	Jugement ad hominem ou attaque contre la personne (fondée ou non)	Ce parti était, dans les années 1990, un féroce défenseur de l'aide internationale. Or, ce même parti maintenant veut diminuer cette aide. Les députés de ce parti ont-ils un dédoublement de personnalité ? (il y a ici dénonciation d'une contradiction) Ce même gouvernement qui nous demande de lui faire confiance en ce domaine, c'est celui qui nous a menti sur bien d'autres sujets.	BQ
24	Manque de nuance	Voir la généralisation abusive.	AC
25	Modalisation	Selon moi, selon tel; tous, la plupart, certains, quelques-uns, peu de; assurément, certainement pas, peut-être; toujours, jamais, souvent, parfois; etc.	AH
26	Réfutation	Nos adversaires disent que les pays sont responsables de leur sort. Mais ce sont les pays colonisateurs qui ont détruit l'équilibre qui régnait avant leur arrivée.	AR
27	Renforcement positif / négatif	Aidez et vous serez ainsi un homme de bien, estimé de sa communauté. (renforcement positif)	BS
28	Faux syllogisme	Est humain ce qui est autonome. (raisonnement sous-entendu : ils ne sont pas autonomes, ils ne sont donc pas humains ; la définition de l'humain est fautive, par exemple l'enfant n'est pas autonome) Les girafes ont un long cou, ma sœur a un long cou, donc ma sœur est une girafe.	BH
29	Syllogisme	Les humains s'entraident. (sous-entendu : les humains s'entraident, nous sommes humains, donc...)	AV
30	Ironie	Laissons-les mourir, après tout ce sont à peine des êtres humains. Et puis, ils sont bien nourris, regardez leur ventre ballonné.	AY

31	Assimilation / dissimilation (entre deux éléments, entre tout et partie, entre classe et élément, etc.). Composition (attribuer une caractéristique d'un ensemble ou tout à partir d'un caractéristique d'un élément ou d'une partie) / Division (attribuer une caractéristique à un élément ou à une partie à partir d'une caractéristique de l'ensemble ou du tout)	Il existe plusieurs sortes d'aide internationale : l'aide alimentaire, l'aide pédagogique, etc. (dissimilation) Les joueurs de ce club sont tous bons, j'en déduis que ce club est excellent. La police est inefficace donc ce policier est inefficace.	BF
32	Proverbe, dicton, etc. (voir l'analogie et la métaphore)	Aide-toi et le ciel t'aidera. Il faut qu'ils commencent par s'aider eux-mêmes.	BT
33	Contradiction (apparente, rhétorique ou réelle)	Il faut aider à l'international, mais il faut cesser l'aide internationale.	BE
34	L'équivoque (jouer sur différents sens du même mot)	Puisqu'il est facile de te faire sourire, j'en conclus que tu es une fille facile.	AM
35	La fausse alternative (ne pas présenter au moins une autre des possibilités)	Entre tout donner et ne rien donner, le choix est simple : ne rien donner. Ou bien tu me quittes ou bien je me tue. Ceux qui ne sont pas avec moi sont contre moi.	BI
36	Argument post hoc ergo propter hoc (après ceci donc à cause de ceci)	Les professeurs ne valent rien puisque mon enfant a échoué à son examen. Le nombre d'immigrants a augmenté et au même moment la criminalité a augmenté : les nouveaux venus sont responsables de cette augmentation.	AU
37	La pente glissante (<i>slippery slope</i>) ou pente fatale	Si je donne 100 \$ aujourd'hui, demain ils me demanderont 1 000 \$, puis tout mon argent, puis mon pays sera le leur.	AG
38	preuves non valides (faits, chiffres faux, dépassés, sélectionnés arbitrairement, insuffisants pour généraliser), sources non fiables, échantillon non représentatif, comparaison entre éléments non comparables		BU
39	Pétition de principe ou cercle vicieux (tenir pour admise la proposition à démontrer)	Je vous conseille d'acheter ce produit parce qu'il vous convient tout à fait. Le meilleur choix au meilleur prix.	BC
40	Le hareng rouge (<i>red herring</i>) (argument hors sujet)	Pourquoi je donnerais alors que vos messages publicitaires sont si mal réalisés?	AO
41	Le chaudron (incohérence patente entre différents arguments)	Mon client n'est pas coupable et d'ailleurs il a des circonstances atténuantes.	AS
42	L'argument circulaire	Dieu existe parce que la Bible le dit. Et ce que dit la Bible est vrai parce que c'est la parole de Dieu.	BK
43	La caricature ou fausse représentation (<i>straw man</i>)	Selon le ministre, nous devons réduire nos dépenses militaires. Apparemment, il pense que jamais personne n'attaquera le pays.	AI
44	Lien causal douteux (1. voir un lien causal où il n'y a que corrélation accidentelle; 2. voir un lien causal entre deux effets d'une même cause; 3. « après cela donc à cause de cela » (post hoc ergo propter hoc))	En Suisse, un nombre anormalement élevé de personnes meurent de maladie pulmonaire : la montagne n'est pas bonne pour le système respiratoire. Au Québec, plus les villes possèdent de bars de danseuses, plus elles possèdent d'églises. J'ai reçu une lettre circulaire qui me disait que j'allais vivre un malheur si je ne la transmettais pas à 13 amis; effectivement, j'ai glissé sur une peau de banane.	BJ
45	La double faute ou « toi aussi »	Pourquoi rougirions-nous d'avoir fait 300 nominations politiques alors que vous en aviez fait 400?	AN
46	Le sophisme de l'incohérence entre les gestes et les paroles	Tu devrais donner de l'argent pour parrainer un enfant du tiers-monde. – Pourquoi me demandes-tu de la faire alors que tu ne le fais pas? – Parce que je suis pauvre et que tu es riche.	BX
47	La fausse analogie	Il est ridicule que les gens votent pour élire leurs députés, après tout on ne permet pas aux enfants d'embaucher leur professeur. Certes, nous avons détruit les cultures amérindiennes, mais on ne fait pas d'omelettes sans casser d'œufs.	BG
48	Le sophisme du complot	Les Anglais avaient tout à gagner à voir Napoléon mort. Voilà pourquoi ils l'ont secrètement empoisonné.	AX
49	L'appel à l'ignorance (opinion admise simplement parce qu'on n'a pas pu prouver qu'elle est erronée)	Il n'y a aucune preuve que les OGM sont néfastes pour la santé; donc les OGM sont bons pour la santé.	AZ
50	Le naturalisme (passer directement d'un jugement de fait à un jugement de valeur (loi de Hume))	Une femme peut avoir un enfant tous les ans. Ma femme devrait en avoir un chaque année.	BW
	La culpabilité de la victime	Cette femme violée l'a bien cherché en portant une jupe courte.	AD

- SIMONET, R. et J. SIMONET (1999), *Savoir argumenter*, Paris, Éditions d'organisation. BC177S55.1999
- BLACKBURN, P. (1994), *Logique de l'argumentation*, St-Laurent (Québec), Erpi. BC177B485.1994
- LABERGE, J. (s.d), *Les sophismes*, <http://www.cvm.qc.ca/jlaberge/>, consulté en février 2009.

Citations

Éléments constitutifs de la citation

On peut dire que les erreurs dans les citations touchent les éléments suivants: (1) les mots (et/ou leur correction orthographique, grammaticale, etc.) ou idées citées; (2) la référence, (3) l'explicitation contextuelle de la citation, (3) l'explicitation de la citation, (4) l'intégration de la citation dans le texte d'accueil, (5) la valeur de la citation pour appuyer l'assertion, (5) le commentaire que permet de faire la citation.

Types de citations

Deux sortes de citations: citations de mots (avec guillemets et indication de source) et citations d'idées (sans guillemets, avec indication de source).

Deux sortes d'intégrations syntaxiques de la citation : la citation syntaxiquement dépendante du texte d'accueil ; la citation syntaxiquement autonome.

Soit les exemples suivants :

Mathurin est confus (p. 121) : citation d'idée (l'autonomie syntaxique de la citation est sans objet)

Mathurin est confus : «Je suis troublé» (p. 121) : citation littérale + syntaxe autonome

Mathurin est « troublé » (p. 121) : citation littérale + syntaxe intégrée

L'annonce de la citation peut se faire en début ou en fin de citation : « Je ne réponds plus de moi», affirme Olivia (p. 22).

Quand faut-il donner une référence ?

Toute idée et toute phrase (ou expression spéciale) qui ne sont pas vôtres et n'appartiennent pas au «domaine public des connaissances» doivent être indiquées comme telles; sinon, que vous le vouliez ou non, vous faites de l'« appropriation intellectuelle ». Cela inclut les idées provenant du professeur, qu'elles soient écrites dans les notes de cours ou énoncées en classe ou lors d'échanges individuels.

Il existe trois situations où indiquer la référence: (1) la reformulation – Greimas considère que blablabla (Greimas, 1979: 25); (2) la citation directe – Greimas écrit : «bilibibli» (Greimas, 1979: 50) -; (3) la reformulation ou l'inspiration généralisées - Nous suivrons dans les paragraphes qui suivent la présentation que fait Greimas (1979: 50-55) de ces notions / Nous nous inspirons dans les paragraphes qui suivent des idées et de la présentation de Greimas (1979: 50-55). Dans le cas de la reformulation généralisée, une simple référence sans mention du caractère généralisé de la citation est insuffisante.

Il est dans votre avantage de donner toutes les sources de vos idées, puisqu'en l'absence d'une indication de source, la paternité de l'idée vous est attribuée avec certitude. Cela est encore plus important dans les analyses d'un concept: rien de pire que le doute dans l'esprit du correcteur... En l'absence d'indications explicites ou implicites, l'évaluateur considérera que les propos doivent être rapportés à l'instance ayant précédemment été identifiée (par exemple, vous citez Einstein, on présume que la suite est aussi de lui jusqu'à nouvelle indication implicite ou explicite).

Types de découpage des citations littérales

1. Soit cette phrase contenant les mots cités:

Mot 1 mot 2 mot 3 mot 4 mot 5.

Voici quelques exemples des formes de citations littérales possibles (je suggère de n'utiliser que les formes a, c, d et h):

•A. «Mot 1 mot 2».

- B. «Mot 1 mot 2 [...]».
- C. «mot 2».
- D. «mot 2 [...] mot 5.»
- E. «[...] mot 2 mot 3 [...]».
- F. «[M]ot 2 mot 3 [...]»
- G. «[...] mot 2 mot 3 [...]»
- H. «mot 2 mot 3».

Une citation inutilement longue est aussi dommageable qu'une citation trop courte. Il faut couper dans les citations, en utilisant au besoin les crochets de suppression ([...]) pour chercher le «centre de la citation», l'élément véritablement important.

Citation et crochets

Les crochets ([]) sont des signes de ponctuation dont les fonctions principales sont liées à la citation littérale (ou citation de mots). (1) Les crochets de suppression ([...]) permettent de supprimer des éléments (mots, lettres, etc.) dans une citation littérale. (2) Les crochets d'ajout permettent d'ajouter des éléments dans une citation littérale soit pour la rendre grammaticalement ou syntaxiquement conforme, soit pour ajouter une information nécessaire à la compréhension de la citation. (3) Les crochets de substitution permettent à la fois de supprimer des éléments du texte cité et de remplacer ces éléments par d'autres ajoutés par celui qui cite. Soit le texte «La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues» (Nelligan), on peut employer les crochets de la manière suivante: (1) «La Cyprine d'amour [...], chairs nues», (2) «La Cyprine d'amour [surnom de la déesse Vénus], cheveux épars, chairs nues», «La Cyprine d'amour [avait les] cheveux épars, [les] chairs nues», (3) «La [Vénus], cheveux épars, chairs nues».

Même si les parenthèses peuvent remplir le même rôle, il est préférable d'employer les crochets pour éviter les ambiguïtés (par exemple, on cite un texte qui contient déjà des parenthèses de suppression, d'insertion ou de substitution ou dont on aura remplacé, pour bien montrer qu'il s'agit d'opération du texte cité, les crochets ayant les mêmes fonctions).

Les crochets de suppression ne sont nécessaires que pour indiquer la suppression d'éléments au milieu de la phrase citée. (1) Ils sont facultatifs pour indiquer que la citation supprime des éléments situés avant le début de la citation. En effet, le lecteur n'a qu'à regarder si le premier mot cité débute ou non par une majuscule. (2) Les crochets de suppression sont également facultatifs pour indiquer que la citation a supprimé des éléments après le dernier mot cité. En effet, le lecteur n'a qu'à regarder si la ponctuation finale est à l'intérieur ou à l'extérieur des guillemets pour savoir si des mots ont été supprimés après le dernier mot cité. Soit le texte à citer: «Les humains aiment la tarte en général.» Voici des citations possibles: Les personnes «aiment la tarte en général.» / Les personnes «[...] aiment la tarte en général.» Généralement, «Les humains aiment la tarte». / Généralement, «Les humains aiment la tarte [...]»

Citation et appel de note

L'appel de note est un signe (chiffre, astérisque, lettre, etc.) placé dans le texte (généralement en exposant) indiquant au lecteur de consulter la note, située en bas de page (note infrapaginale) ou en fin de chapitre ou en fin de document se rapportant à l'élément (mot, groupe de mots, images, etc.) touché par l'appel de note. La note peut être une note de référence ou une note de contenu. L'appel de note se place avant toute ponctuation finale. On écrira donc «blabla¹». OU «blabla»¹. OU «blabla¹. » On n'écrit pas : «blabla».¹ OU «blabla.¹ » Lorsqu'un appel de note est affecté à un mot ou groupe de mots entre guillemets qui ne se termine pas par une ponctuation finale, il est généralement situé immédiatement après les guillemets. Cependant, on peut également le placer immédiatement après le dernier mot entre guillemets: Par exemple : *Baudelaire emploie le mot «singularité»¹ dans son poème.* OU *Baudelaire emploie le mot «singularité»¹ dans son poème.*

Syntaxe de la citation littérale

La citation doit être un segment syntaxiquement correct et produire, avec le texte d'accueil, une phrase syntaxiquement correcte. Dans le cas contraire, il faut changer la phrase introduisant la citation ou rectifier la citation en remplaçant, entre crochets, les mots syntaxiquement incorrects par des mots syntaxiquement corrects.

Exemple d'erreur syntaxique. Dans «L'étranger», le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant: «toujours paru si timide et si faible». Correction possible: Dans «L'étranger», le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant: il a «toujours paru si timide et si faible». OU Dans «L'étranger», le curé, avant la scène finale, a «toujours paru si timide et si faible».

Autre exemple: Paul Morin évoque la culture gréco-latine: «Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux». Correction possible: Paul Morin évoque la culture gréco-latine: le poète parnassien n'adresse ses prières «Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux». OU Paul Morin évoque la culture gréco-latine dans des expressions comme «autel de la Muse» et «temples des dieux».

Autre exemple. Ici la ponctuation du vers cité doit être supprimée pour former une phrase correcte: Le poète parnassien «Gemme de rimes d'or ses cadences ailées;» pour produire une impression de luxe. Correction possible: Le poète parnassien «Gemme de rimes d'or ses cadences ailées» pour produire une impression de luxe.

Autre exemple. Morin évoque la culture gréco-latine: «l'autel de la Muse», «temples des dieux». Correction possible: Morin évoque la culture gréco-latine: «l'autel de la Muse», les «temples des dieux».

Autre exemple. Le personnage y voit un «signe prémonitoire de ma mort.» où *ma* renvoie au personnage et non au locuteur). Il faudrait dire: Le personnage y voit un «signe prémonitoire de [sa] mort.». Cependant, on voit de plus en plus des citations à syntaxe non modifiée, dans les journaux par exemple (Le premier ministre y voit «une raison supplémentaire de me présenter»).

En particulier, il faut éviter de séparer la phrase annonçant la citation et la citation par un point ou un point-virgule; on utilisera plutôt les deux-points. Ainsi on n'écrira pas : Le narrateur est jeune, vif et plein d'entrain. «Je suis parti de mon pas alerte habituel». On écrira : Le narrateur est jeune, vif et plein d'entrain : «Je suis parti de mon pas alerte habituel». Évitez les juxtapositions erronées du genre: Le sac est vide au départ «vide mon sac ne valait rien» et à la fin il se remplit. Écrivez plutôt: Le sac est vide au départ: «vide mon sac ne valait rien», et à la fin il se remplit. Ou encore: Le sac est vide au départ («vide mon sac ne valait rien») et à la fin il se remplit.

L'élément explicatif entre crochets ne peut servir à ajuster la syntaxe de la citation pour former une phrase correcte: Elle aurait «dû le comprendre dès le moment où tu [Yuan] es monté dans l'avion.» La forme correcte serait: Elle aurait «dû le comprendre dès le moment où [Yuan] es[t] monté dans l'avion.»

Contextualisation de la citation

Une citation doit être contextualisée: elle doit, d'une part, être faite dans le respect de son contexte d'origine et, d'autre part, il faut, au besoin, l'accompagner des éléments nécessaires à sa pleine compréhension. Il faut de plus, en général, préparer son apparition par une forme d'introduction (qui peut être parfois posée après la citation). Respectez le contexte d'une citation notamment en indiquant sa portée originelle: par exemple, «la citation suivante de Ricardou analysant Poe s'adapte parfaitement à notre propos même si l'œuvre n'est pas la même» (ne pas faire semblant qu'il parlait de la même chose que vous si ce n'est pas le cas!). Faites attention aux fausses citations littérales: elles placent entre guillemets des mots qui ne proviennent pas du texte original mais sont ajoutés par celui qui cite.

En particulier dans une analyse comparative, il faut toujours trouver dans le corps du texte (pas seulement en note infrapaginale) une indication quelconque de l'identité du texte cité. Exemple d'erreur (dans une analyse comparative entre «Le lac» de Lamartine et «Le pont Mirabeau» d'Apollinaire): Dans les poèmes «Le pont Mirabeau» et «Le lac», le temps est associé à l'amour: «Et nos amours faut-il qu'il m'en souvienne¹». Parce que dans la note infrapaginale 1 le rédacteur indique le nom du poème, «Le pont...», il se croit dispensé d'indiquer l'origine dans le corps du texte.

Citation d'un texte théâtral

Il est important d'indiquer au lecteur qui tient les propos rapportés dans la citation, en particulier dans le cas du texte théâtral: (1) soit en indiquant le nom du protagoniste dans l'introduction de la citation, (2) soit en

commençant la citation au début du nom du personnage qui parle (didascalie de personnage). Soit le texte suivant: MARIE, *d'un ton doux*: Je n'en peux fichtre plus...

Type de citation 1 : Le thème de l'exaspération est présent dans les propos suivants de Marie: «Je n'en peux fichtre plus...»

Type de citation 2 : Le thème de l'exaspération apparaît ici: «MARIE, *d'un ton doux*: Je n'en peux fichtre plus...»
OU si une didascalie présente est inutile pour votre propos: Le thème de l'exaspération apparaît ici: «MARIE [...]: Je n'en peux fichtre plus...»

Erreurs à éviter

- Citation d'idée déformant le propos d'origine.
- Citation littérale déformant la lettre du texte d'origine (introduisant des variations d'orthographe, de lexique, de disposition, etc.). Si le texte cité comporte une faute, une erreur ou simplement si l'on veut marquer sa nette distance face au propos de l'auteur cité, on peut utiliser l'expression « sic », qui indique que la citation est bel et bien littérale et transcrite avec sa faute ou son propos discutable.
- Citation littérale non indiquée (pas de guillemets).
- Fausse citation littérale (en réalité citation d'idée).
- Fausse citation d'idée (présentée comme une citation d'idée mais constitue une citation littérale).
- Citation littérale proportionnellement excessive (on peut mélanger alors citations reformulées et citations littérales et ajouter des éléments personnels).
- Citation littérale ou d'idée sans indication de source (il faut donner ses sources, même si les idées et/ou les mots proviennent du professeur ou des textes qu'il a produits).
- Référence imprécise (par exemple, on cite un passage d'un roman, dont on donne le titre, etc., mais sans indiquer la page).
- Fausse citation de première main (en réalité, on cite un texte qui cite le passage).
- Répéter abusivement les mêmes types de citations et les mêmes façons de présenter les citations.
- Ne pas placer en retrait à gauche et à droite et à interligne simple les citations de plus de quatre lignes.
- Introduire une citation par un point-virgule (;) plutôt que par les deux-points (:).
- Ne pas citer littéralement l'œuvre ou le texte étudié.

Parties de la citation

La citation ne se suffit pas à elle-même. Il ne suffit pas de citer, il faut que le texte intègre, s'approprie la citation. Il faut introduire, commenter, discuter, critiquer, synthétiser, compléter les citations théoriques. Il faut que chaque citation ait un caractère de nécessité (logique, esthétique, etc.) pour l'analyse. Évitez les citations plaquées, non dynamisées dans le texte: intégrez la citation, soit qu'elle complétera votre propos, soit qu'elle servira de tremplin pour aller plus loin, etc. Généralement, on doit comprendre ce que l'on cite, ou du moins chercher à le faire (une citation qui est à l'évidence du chinois pour le citateur n'atteint pas son objectif...).

La citation comporte en gros cinq parties ou cinq opérations. Voici un exemple simple de citation avec ses cinq parties :

(1) Dans « Le vin de l'assassin » de Baudelaire, le vin est directement associé au crime, puisqu'il en est le mobile, en particulier dans les passages suivants: (2) « Ma femme est morte, [...] / Je puis donc boire tout mon soûl », « Je l'ai jetée [la femme] au fond d'un puits »⁽³⁾. (4) On voit, dans ce qui précède, le lien établi, grâce au « donc », entre le meurtre de la femme et la possibilité de boire. (5) Obligé de choisir entre un objet et un être humain, le narrateur opte pour le premier tant sa passion pour le vin est grande. La dévalorisation de la femme se retrouve dans plusieurs poèmes baudelairiens (par exemple « À celle qui est trop gaie »), mais on oublie souvent de mentionner que la femme est parfois associée, chez ce poète, à la divinité.

(3) ¹ Charles Baudelaire, « Le vin de l'assassin », *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 157.

Présentons les cinq parties :

(1) Lier la citation au texte citant. Généralement, la liaison entre le texte citateur et la citation est placée avant la citation, qu'elle introduit. Mais parfois, elle est post-posée, et donc « introduit » la citation après-coup. Il arrive que la citation n'ait pas besoin de liaison (par exemple : La vie n'est jamais facile : « La vie n'est pas un long fleuve tranquille », dit la sagesse populaire).

Évitez les citations dans une phrase autonome (à plus forte raison si cette phrase autonome est syntaxiquement incomplète) et sans intégration avec le texte d'accueil. Exemple fautif: «*La terre est bleue comme une orange*». On note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. Corrections possibles: Dans «*La terre est bleue comme une orange*», on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. OU Dans le vers suivant, on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange: «*La terre est bleue comme une orange*». OU «*La terre est bleue comme une orange*». On note, dans le vers qui précède, une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange.

(2) Citer. Il s'agit de faire, en respectant la lettre et l'esprit du texte cité, une citation littérale ou d'idée correcte. Surveillez: les guillemets, l'intégration syntaxique de la citation au texte cité, la correction syntaxique de la citation elle-même, l'emploi de crochets de suppression, de substitution et d'explication, etc.

(3) Donner la référence. Il s'agit de vérifier la présence et la position de l'appel de note et la présence et la conformité de la référence (voir le chapitre sur les références).

(4) Donner les explications, notamment contextuelles, nécessaires. Cette phase est nécessaire pour qu'un lecteur qui n'a pas accès au texte cité puisse malgré tout comprendre la citation et voir sa pertinence relativement à la démonstration du texte citateur. Certaines explications contextuelles peuvent être intégrées dans la citation, par des crochets de substitution ou d'explication. Parfois la citation est évidente et se passe d'explications. Si vous doutez de l'évidence et avez peur que le lecteur se sente pris pour un imbécile si vous expliquez, alors donner votre explication en ajoutant une expression comme « On sait que... », « Rappelons que... », « Évidemment... ».

Quatre possibilités se produisent relativement au lien entre la citation et l'exploitation que le texte citant en fait: (1) la citation ne contient pas ce que le rédacteur affirme y trouver, c'est l'une des pires fautes qui soit; (2) la citation ne contient pas vraiment ce que le rédacteur affirme y trouver (la citation ou même le texte peut ne pas contenir du tout l'élément où celui-ci peut se trouver ailleurs dans le texte mais pas dans la citation); (3) la citation contient l'élément mais implicitement, par allusion ou autrement; (4) la citation contient explicitement, clairement l'élément.

Dans le premier cas, il y a une erreur d'interprétation, la partie quatre ne pourra rien y faire. Exemple : Dans « *Tournesol* » de Breton, se trouve le thème de la femme négative: « *La jeune fille ne pouvait être vue d'eux que mal et de biais* ». La femme est jugée négative puisqu'on l'associe au mal. On dit en réalité que la femme est vue mal, pas clairement, et de biais, de côté, et non de face... Il n'y a pas de négatif là-dedans.

Dans le deuxième cas, on a dévié du thème. Soit on avait un thème composé et on n'a trouvé que l'un des éléments qui le constituent et pas tous les éléments; soit on a fait une association excessive. Exemple: Dans le poème X, deux individus se battent. Il y a donc le thème de la guerre. Toute guerre suppose bataille, mais toute bataille n'est pas une guerre au sens strict. Certaines consignes de dissertation contiennent une marge de manœuvre (par exemple la femme liée au négatif: cause le négatif ou vit le négatif ou voit du négatif, etc.), mais certains élargissements de sens sont excessifs et seront sanctionnés (par exemple dire que toute bataille, par exemple celle entre deux individus, est une guerre).

Dans le troisième cas, il faut démontrer au lecteur, qui n'a pas lu l'œuvre, que le thème est bien là. Si on n'en fait pas la démonstration, alors on a raison, mais on n'a pas prouvé qu'on avait raison, ce qui est presque comme avoir tort.

Dans le quatrième cas, la partie quatre est facultative.

(5) Faire un commentaire pertinent et intéressant (un commentaire est une interprétation, au sens large du terme). Deux sortes de commentaires sont possibles: un commentaire interne, qui « reste » dans le même texte, un commentaire externe, qui « sort » du texte, qui fait des liens avec le contexte historique, d'autres œuvres du même auteur, un genre de textes, d'autres textes sur le même thème mais d'autres auteurs. Le premier type est évidemment le plus facile puisqu'il ne suppose pas de recherches ou de connaissances littéraires particulières. Pour des détails, voir les passages sur l'interprétation dans le chapitre sur la structure du texte. La partie cinq doit

porter sur ce qui a été montré dans les parties trois et quatre et pas seulement sur le poème. Voici un exemple de cette erreur:

(1) Le thème de la femme négative figure dans « Les fenêtres » de Baudelaire: la femme observée est (2) « ridée » et (2) « pauvre ». (4) Dans notre culture, ce sont des caractéristiques généralement négatives. (5) « Les fenêtres » est un poème en prose, c'est-à-dire qu'il n'est pas versifié. Baudelaire fut l'un des premiers auteurs à utiliser cette forme poétique.

La partie cinq doit elle aussi être argumentée (notamment par citation) et expliquée (notamment par contextualisation). Voici un exemple de cette erreur (qui consiste ici à ne pas donner les preuves textuelles que le soldat est mort et que la nature est belle; le rédacteur a raison, mais il ne l'a pas prouvé au lecteur qui n'a pas lu le poème) : (1) *Dans « Le dormeur du val », on trouve, entre autres, le thème de la guerre puisqu'on évoque* (2) *« un soldat »*. (5) *Le soldat mort contraste avec la beauté de la nature décrite.*

Il faut éviter les citations brutes et en vrac: il ne s'agit pas de juxtaposer des citations, il faut les faire réagir les unes avec les autres et chacune avec l'analyse. Autrement dit, il faut en général un commentaire pour chaque citation et un commentaire global pour chaque groupe de citations liées entre elles.

Citations et leurs références

Exercices

Trouvez ce qui cloche dans les citations et références suivantes et faites la correction (attention: quelques citations et références peuvent être correctes).

01	(sujet amené) Le sonnet est sans aucun doute la forme fixe la plus utilisée en poésie. Nous nous proposons de vérifier si « Le vaisseau d'or » d'Émile Nelligan constitue bel et bien un sonnet.
02	(sujet amené) Le sonnet est sans aucun doute la forme fixe la plus utilisée en poésie. Nous nous proposons de vérifier si « Le Vaisseau d'or » ¹ d'Émile Nelligan constitue bel et bien un sonnet. ... Dans « soleil excessif » (v. 4), on sent déjà le danger qui guette le vaisseau. ¹ Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Montréal, Fidès, 1992, p. 18. Les références à ce texte seront dorénavant simplement indiquées par numéro de vers entre parenthèses dans le corps du texte. On trouvera en annexe une copie du poème avec les numéros de vers.
03	... Dans le roman <i>Prochain épisode</i> , Hubert Aquin a écrit: « Cuba coule en flammes » ¹ et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade » ² . ¹ H. Aquin, <i>Prochain épisode</i> , Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 1. ² Ibid, p.31.
04	... Dans le roman <i>Prochain épisode</i> , Hubert Aquin a écrit: « Cuba coule en flammes » ¹ et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade » ² . ¹ H. Aquin, <i>Prochain épisode</i> , Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 1. ² H. Aquin, <i>Prochain épisode</i> , Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 31.
05	... (sujet posé) On comparera les poèmes « Le Pont Mirabeau » ¹ d'Apollinaire et « Le Lac » ² de Lamartine. (développement) ... Dans les deux poèmes, le temps est associé à l'amour, comme on le voit dans ces deux citations: « Ni temps passé / Ni les amours reviennent » (A., v. 20-21) et « Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive, / Hâtons-nous, jouissons! » (L., v. 33-34) ¹ Guillaume Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », dans Louis Hébert, <i>Notes de cours</i> , Rimouski, 2010, p. 23. ² Alphonse de Lamartine, « Le Lac », dans Louis Hébert, <i>Notes de cours</i> , Rimouski, 2010, p. 24-26. Dorénavant, les références aux deux poèmes seront notées dans le corps du texte par abréviation du nom de l'auteur (« A. »: Apollinaire, « L. »: Lamartine) et par numéros de vers entre parenthèses (par ex. (« L., v. 4 ») ou (« A., v. 6 »)). On trouvera en annexe, une copie numérotée des poèmes.
06	... Ici, on trouve une volonté de dépassement: « touchaient l'azur, sur des mers inconnues » (v. 2)
07	... La lumière se manifeste dans des mots comme soleil, azur, or.
08	... Le cœur est explicitement comparé à un navire: « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ¹ ? » ¹ NELLIGAN, Émile, « Le vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Fidès, Canada, 1992, p. 18.
09	... Dans « L'étranger », le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant: « toujours paru si timide et si faible ».
10	... Morin évoque la culture gréco-latine: « l'autel de la Muse », « temples des dieux ».
11	... « La terre est bleue comme une orange » (vers 1). On note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange.
12	... " Les bons comptes font les bons amis, dit le proverbe ".
13	... <<Les bons comptes font les bons amis>>, dit le proverbe.
14	... « Les bons comptes font, dit un proverbe savoureux et qui s'avère utile dans une société où les amis sont rares, les bons amis. »
15	... Le navire était majestueux: il était « taillé dans l'or massif » ¹ et « ses mâts touchaient l'azur » (vers 2). ¹ Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Montréal, Fidès, 1992, p. 18.
16	... Le passé est positif chez Baudelaire: « Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires » (p. 121).
17	... « Chaque îlot signalé par l'homme de vigie / Est un Eldorado promis par le destin. » (Baudelaire, « Le voyage ») Dans cet extrait, on veut dire que chaque fois que l'homme de vigie signale un îlot, les hommes du bateau s'imaginent un Eldorado.
18	... La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ».

19	... Le thème de la nostalgie nous montré par exemple dans les vers suivants : « Je me souviens », « Des jours anciens », « Et je pleure » (v. 10-12).
20	... Dans le poème <i>L'invitation au voyage</i> , le thème de l'amour destructeur est très présent : « Aimer et mourir ». L'amour c'est quelque chose de merveilleux, mais il peut aussi détruire.
21	Quelle citation est correcte: « S'étalait à sa proue au soleil excessif. » ¹ OU « S'étalait à sa proue au soleil excessif » ¹ . Quelle citation est correcte: « Mais il vint une nuit frapper le grand écueil » ¹ . OU « Mais il vint une nuit frapper le grand écueil ¹ . »
	¹ Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Montréal, Fidès, 1992, p. 18.
22	... « Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve! » (v. 14) Le poète sent venir sa folie.
23	... Voici ce que cite Nelligan aux vers 13 et 14: « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté? Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve! »
24	... Paul Morin évoque la culture gréco-latine: « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ».
25	... Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées; » pour produire une impression de luxe.
26	... Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où tu [Yuan] est monté dans l'avion. »
27	... Au vers 3 de la strophe 4, on évoque « Le secret de la belle impassibilité. »
28	... Le narrateur dit, au vers 14, rechercher « le secret de la belle impassibilité. ».
29	... « Je vois un port rempli de voiles et de mâts ». (Baudelaire, « Parfum exotique », p. 29).
30	... « Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues; » est un beau vers.
31	... « Je [Verlaine] me souviens / Des jours anciens / Et je [Verlaine] pleure ».
32	... « Nous irons voir tous deux Caliban, mon esclave dit Prospéro à sa fille Miranda. »

Réponses

01	Donner la référence dès la première mention de l'œuvre. Par ailleurs, ajouter une phrase intermédiaire entre le sujet amené et le sujet posé (par ex.: <i>Parmi les grands auteurs qui ont exploité cette forme fixe, on trouve Nelligan.</i>)
02	Pas d'erreur, si ce n'est que le passage entre sujet amené et sujet posé est trop abrupt. Lorsqu'on donne les références par numéros de vers ou de ligne, il faut fournir le texte numéroté.
03	... Dans le roman <i>Prochain épisode</i> , Hubert Aquin a écrit: « Cuba coule en flammes » ¹ et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade » ² . ¹ H. Aquin, <i>Prochain épisode</i> , Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 1. ² <i>Ibid.</i> , p.31. Comme tout élément d'une langue étrangère, les indications latines comme <i>ibid.</i> et <i>op. cit.</i> , doivent être en italiques. Il manquait un point abrégatif à « <i>Ibid.</i> »
04	On indique la référence au long seulement à la première apparition de l'œuvre. Puis on utilise un système d'abréviations latines (<i>ibid.</i> , etc.) ou française ou encore le système par numéro de vers ou de page entre parenthèses (après avoir indiqué qu'on procéderait ainsi).
05	Pas d'erreur.
06	... Ici, on trouve une volonté de dépassement: « Ses mâts touchaient l'azur, sur des mers inconnues » (v. 2). Il manquait un point final.
07	... La lumière se manifeste dans des mots comme « soleil », « azur », « or ».
08	... Le cœur est explicitement comparé à un navire: « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ¹ ? » ¹ Émile Nelligan NELLIGAN, Émile, « Le Vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Montréal Canada, Fidès, 1992, p. 18. Dans une note, on n'inverse pas prénom et nom et on ne met pas le nom en majuscules. On indique la ville avant l'éditeur.
09	... Dans « L'étranger », le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant: il a « toujours paru si timide et si faible ». OU Dans « L'étranger », le curé, avant la scène finale, a « toujours paru si timide et si faible ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à la syntaxe du texte citant.
10	... Morin évoque la culture gréco-latine: « l'autel de la Muse », les « temples des dieux ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à la syntaxe du texte citant.
11	... Dans « La terre est bleue comme une orange », on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. OU Dans le vers suivant, on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange: « La terre est bleue comme une orange ». OU « La terre est bleue comme une orange ». On note, dans le vers qui précède, une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. La citation doit être reliée formellement à son commentaire.
12	... « Les bons comptes font les bons amis, dit le proverbe ». Les chevrons doivent être employés ici. Les guillemets anglais ne s'emploient en français que pour mettre entre guillemets un élément qui figure dans un segment déjà entre guillemets : Paul dit : « Je n'aime pas les "cons", comme tu dis. »
13	... « Les bons comptes font les bons amis », dit le proverbe. Les signes « plus grand » et « plus petit » ne sont pas des guillemets.
14	... « Les bons comptes font », dit un proverbe savoureux et qui s'avère utile dans une société où les amis sont rares, « les bons amis. » Il est possible d'intégrer une proposition incidente courte dans une citation sans devoir l'exclure de la citation. Ici la proposition incidente est trop longue, il faut fermer les guillemets plus les rouvrir.
15	... Le navire était majestueux: il était « taillé dans l'or massif » ¹ et « ses mâts touchaient l'azur » (vers 2). ¹ Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », <i>Poésies</i> , Montréal, Fidès, 1992, p. 18. Les références à ce texte seront dorénavant simplement indiquées par numéro de vers entre parenthèses dans le corps du texte.
16	Le passé est positif chez Baudelaire: « Montrez-nous [vous les voyageurs] les écrins de vos riches mémoires » (p. 21). Donner l'explication. Affirmation trop forte: une citation ne prouve pas la présence générale d'un thème.
17	Une reformulation n'est pas une explication. Par ailleurs, une analyse n'est pas le résumé d'une œuvre.

18	Les explications contextuelles peuvent (1) précéder la citation, (2) faire partie de la citation (avec des crochets) ou (3) la suivre. Les deux premières méthodes sont préférables. (1) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage les moiteurs du front du poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». (2) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les [les moiteurs du front du poète] rafraîchir en pleurant ». (3) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». Ici, « les » renvoie aux moiteurs du front du poète.
19	... Le thème de la nostalgie nous est montré par exemple dans les vers suivants : « Je me souviens » / Des jours anciens / Et je pleure ». (v. 10-12)
20	Le commentaire est une évidence, une banalité.
21	Groupe un: la deuxième citation est correcte. Groupe deux: les deux sont correctes. L'appel de note se place toujours avant toute ponctuation finale.
22	... « Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve! » (v. 14) Dans ce vers, le poète sent venir sa folie.
23	... Voici ce que dit Nelligan aux vers 13 et 14: « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté? / Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve! »
24	... Paul Morin évoque la culture gréco-latine: le poète parnassien n'adresse ses prières « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ». OU Paul Morin évoque la culture gréco-latine dans des expressions comme « autel de la Muse » et « temples des dieux ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à celle du texte citant.
25	... Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences allées, » pour produire une impression de luxe. Supprimer le point-virgule pour ne pas produire une syntaxe boiteuse.
26	... Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où [Yuan] est monté dans l'avion. »
27	... Dans le poème, on évoque « Le secret de la belle impassibilité. » (vers 14)
28	... Le narrateur dit, au vers 14, rechercher « le secret de la belle impassibilité. » Une phrase peut se terminer avec la ponctuation finale contenue dans une citation. Il est alors superflu ici de mettre un second point après les guillemets.
29	... « Je vois un port rempli de voiles et de mâts » (Baudelaire, « Parfum exotique », p. 29). Le premier point est inutile.
30	... « Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues, » est un beau vers. Supprimer le point-virgule qui ne respecte pas la syntaxe. Argumenter.
31	... « Je [Verlaine] me souviens / Des jours anciens / Et je [Verlaine] pleure ». L'auteur n'est pas le narrateur. Ce qui dit le narrateur ne s'applique pas nécessairement au Verlaine personnage historique
32	... « Nous irons voir tous deux Caliban, mon esclave, dit Prospéro à sa fille Miranda. »